

Dumitru ISAC

CONCEPTUL
DE
FRUMOS
LA SOCRATE, PLATON
ȘI ARISTOTEL



II 439 526

BCU IASI

CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ

|| 439 526

BCU IAS1

Dumitru Isac

**CONCEPTUL DE FRUMOS
LA SOCRATE, PLATON ȘI ARISTOTEL**

Dumitru Isac

EDITURA UNIVERSITĂȚII DE MEDICINĂ
ȘI FARMACIE "CAROL DAVILA" BUCUREȘTI

2013

Consilier științific: Prof. Dr. Ștefan
Căpățan

Cluj Napoca, 2013

ACADEMIA ROMÂNĂ, FILIALA CLUJ-NAPOCA
INSTITUTUL DE ISTORIE „GEORGE BARÎȚIU”
DEPARTAMENTUL DE CERCETĂRI SOCIO-UMANE

Dumitru Isac

#14 021

CONCEPTUL DE FRUMOS LA SOCRATE, PLATON ȘI ARISTOTEL

ediție îngrijită și studiu introductiv de Ionuț Isac



0 000010 36739

BCU IASI

Casa Cărții de Știință
Cluj Napoca, 2013

ALE

Coperta: Patricia Pușcaș

Editură acreditată CNCS – B

Copyright © Ionuț Isac, 2013

Volum elaborat în cadrul Proiectului „Valorificarea gândirii sociologice și filosofice din Transilvania” (2010), derulat prin Institutul de Istorie „George Barițiu” din Cluj-Napoca (Departamentul de Cercetări Socio-Umane), www.history-cluj.ro.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ISAC, DUMITRU

Conceptul de frumos la Socrate, Platon și Aristotel / Dumitru Isac ; ed. îngrijită și studiu introd. de Ionuț Isac. - Cluj Napoca : Casa Cărții de Știință, 2013
ISBN 978-606-17-0338-8

I. Isac, Ionuț (ed. ; pref.)

14(38)

24 IUN. 2015

STUDIU INTRODUCȚIV

DUMITRU ISAC ȘI FILOSOFIA ELINĂ SAU ESTETICUL CA RAȚIUNE DE A FI

Consecință majoră a câtorva decenii de apreciată activitate didactică, de cercetare și publicistică, Dumitru Isac (1914-1984) își susținea în anul 1971 mult-așteptata teză de doctorat cu titlul *Conceptul de frumos la Socrate, Platon și Aristotel*, sub îndrumarea maestrului său preferat, Profesor dr. docent D. D. Roșca, care era la acea vreme membru corespondent al Academiei Române. Amânarea din partea candidatului a prezentării tezei fusese motivată și de dorința de a-l avea conducător pe vechiul său profesor, căruia îi devenise coleg și colaborator în munca științifică. Apropierea dintre magistru și discipol (deopotrivă pe planul ideatic și pe cel afectiv), fusese evidentă încă din perioada studenției lui D. Isac, dovadă fiind atât însemnările din *Jurnalul de idei* al acestuia, cât și mențiunea făcută de profesorul D. D. Roșca în volumul *Linii și figuri*, unde pomenește, printre altele, și numele fostului său student, aflat în rândurile unui „interesant tineret ardelean” interbelic, așadar situat printre „speranțele” filosofiei românești, care urmau să continue și să dezvolte opera înaintașilor, a primei generații de *creatori* în filosofia românească. Dar aceasta, vorba lui Blaga – doar atâta timp cât se putea visa „liber și nepedepsit”!

Teza de doctorat elaborată de D. Isac face parte din categoria lucrărilor care se finalizează la vârsta maturității depline (nu numai biologice, ci mai ales științifice), exprimând chintesența rezultatelor unor cercetări desfășurate pe durate apreciable de timp. Fără îndoială, pe autor îl vor fi ajutat considerabil erudiția acumulată și exersată în cadrul prelegerilor de la catedră, dar și stilul literar ales, șlefuit la înalte cote calitative, care îi permitea formularea unor judecăți de

fapt și de valoare întrunind înțelegerea și aprecierea confrăților de breaslă din specialitatea sa. Întrucât ne aflăm în fața unuia dintre cele mai importante manuscrise ale lui D. Isac pe temele sale predilecte de specializare, vom încerca în cele de mai jos să decelăm câteva idei-directoare ale constituirii acestora și ale rezonanței lor sub semnul semnificativei „asemănări de familie”.

Se poate pune întrebarea: de ce a fost aleasă ca subiect al tezei de doctorat estetica Antichității grecești?

După cum arată autorul însuși, „considerăm teza de față ca ținând deopotrivă de istoria filosofiei și de estetică, mai precis de *istoria ideilor estetice*”. Altfel spus, opțiunea fusese făcută pentru un subiect interdisciplinar, în fapt o sinteză distilată a preocupărilor profesionale multiple ale autorului, diverse, dar convergente, din care făceau parte logica, etica, istoria și critica literară, activitatea publicistică în calitate de membru al redacției revistelor „Tribuna” și „Steaua” și de director al Teatrului Național din Cluj. În lipsa unei mărturii specifice consemnate în scris, pare rezonabil să afirmăm că D. Isac a considerat de cuviință să își încununeze aceste vechi și rodnice preocupări academice și extra-academice cu o teză de doctorat. Probabil că – și aceasta este o altă conjectură plauzibilă – în timpuri considerate „normale”, el ar fi ales subiectul care l-a pasionat încă din tinerețe – filosofia kantiană – pe care reușise s-o abordeze dintr-un punct de vedere cu accente de originalitate încă în lucrarea *Cunoaștere și transcendență* (1943).

Filonul estetic era vizibil încă în scrierile din tinerețe ale lui D. Isac, sub forma rafinată a calităților sale stilistice excepționale, caracteristice oricărui subiect abordat. Încă din anii 1933-1940, scriitura frumoasă, elegantă și exactă – rezultând nu numai din educația academică, ci și dintr-un incontestabil simț estetic nativ – pe care autorul, încă student, apoi ieșit de pe băncile facultății, o exercita cu egală competență și elevație fie că era vorba de o comemorare a unei personalități culturale, de un studiu kantian, de o recenzie critic-polemică blagiană sau de o sinteză critică privind marile ontologii clasic-moderne, a făcut o foarte bună impresie. Mulți

dintre cei care au citit la acea vreme pentru prima oară asemenea studii, articole și recenzii, și-au amintit cu plăcere de ele mai târziu, după trecerea câtorva decenii, atunci când atmosfera intelectuală devenise cu totul alta, nemaifiind propice libertății spirituale.

Asumarea foarte personală a esteticului în ipostaza trăirii personale, exprimată prin eseul existențial, o întâlnim la D. Isac în *Jurnalul* său (1933-1952), început cu accente dramatice în anii tinereții universitare. Interogațiile sale grave despre om, viață, cultură, destin, univers ș.a. se continuă la mijlocul vieții, culminând cu reflecțiile asupra problemei capitale a sensului existenței umane, a vieții și a morții. Cultivat uneori intenționat, alteori luat doar ca pretext, esteticul constituie substratul constant al acestor însemnări, care îl situează pe autorul lor în categoria *conștiințelor tragicului*, cel puțin dacă lucrurile sunt privite prin prisma amplitudinii și intensității trăirii interioare. Exprimate ca rezultat al unei stări descrise drept „o chinuitoare frământare”, redactarea lor avea și semnificație *cathartică*, întrucât, D. Isac se referea explicit la semnificația psihologică a „eliberării interioare”. Să fi fost studiul constituirii reflecțiilor despre frumos în Antichitatea elină, al *catharsisului* aristotelic, de pildă, (și) o reacție sublimată, intelectuală, la acest *catharsis* al trăirilor din tinerețe și prima maturitate?

Lucrările de maturitate ale profesorului și cercetătorului clujean au adus esteticul în prim-plan, datorită respecializării lui D. Isac, după anii 1945-1948, în istoria esteticii, teoria artei și frumosului artistic. Ele au fost și rezultatele activității didactice desfășurate cu multă sobrietate și deplină competență, în câteva importante instituții universitare. Departe de a constitui ocupații conjuncturale, asemenea teme teoretico-filosofice au fost cele cărora D. Isac le-a dedicat cea mai mare parte a energiei sale spirituale, până la sfârșitul vieții. Începând cu perioada respectivă, el a redactat numeroase lucrări în această arie tematică, cele mai importante fiind teza de doctorat *Conceptul de frumos la Socrate, Platon și Aristotel*, publicată integral pentru prima oară în această ediție, monografia *Aristotel* (prima ediție 1959; edi-

ția a doua, 2009), manuscrisul încă inedit *La izvoarele poeziei*, precum și cursul de estetică, din păcate pierdut. Ultimul său deceniu de viață și l-a dedicat șlefuirii a ceea ce urma să fie sinteza operei sale de istoric al filosofiei: lucrarea *Introducere în istoria filosofiei eline* (publicată postum, în anul 2005) – o analiză a principalelor idei, teorii și curente filosofice ale antichității grecești.

Manuscrisul *Introducere în istoria filosofiei eline* are un caracter atât propedeutic cât și sistematic, propunându-și drept obiect evoluția și realizările filosofiei eline din perspectiva exegezei istoriografice de notorietate internațională a ultimei jumătăți a secolului al XIX-lea și primei părți a secolului XX. Este probabil că titlul a fost inspirat de studiul omonim al Prof. D.D. Roșca, publicat în Revista „Țara Bârsei”, 877, nr. 4/1931, care cuprindea ideile esențiale din primele sale două lecții ale cursului de profil ținut la Universitatea din Cluj. Elaborată în structura ei fundamentală între finele anilor '60 și începutul anilor '70, *Introducerea în istoria filosofiei eline* reprezenta opera unei vieți. De asemenea, ea reflecta idealul propriu de investigare a domeniilor și epocilor istorice prin prisma unui *sistem de valori perene* ale filosofiei, inaugurate de gânditorii greci antici. Idealurile filosofiei și filosofării *realist-critice* împărtășite de autor se regăsesc tacit în această lucrare, cu virtuți atât de ordin pozitiv, cât și analitic-critic și comprehensiv. Privirea interpretului se întoarce, cu presupuzițiile criticiste, spre greci, văzând într-un fel specific mersul istoriei filosofiei, încă debitoare în a da seama de amploarea moștenirii cultural-spirituale fascinante a elinilor. Ultimul cuvânt filosofic al lui Dumitru Isac este, explicit, un omagiu adus *începuturilor*, reevaluate din perspectiva prezentului – *Ființa* spiritului filosofic văzută în cadrul devenirii.

Punctul de vedere general și presupuziția însoțitoare a tuturor acestor lucrări sunt constituite de paradigma criticistă-inaugurată în istoria filosofiei moderne de I. Kant, cu premise solide în critica istorico-filosofică antică realizată de Aristotel. De pildă, fragmentele (notele) de curs de istoria esteticii, susținut de D. Isac la Catedra de Filosofie a Universității

„Babeș-Bolyai” în anii 1970-1980, rămasă în arhiva familiei, atestă efortul identificării analitice a procesului conturării teoriei artei și frumosului (esteticii) ca domeniu și disciplină autonomă, începând cu istoria filosofiei eline, până la momentele culminante ale gândirii germane clasic-moderne (în primul rând, Kant).

Astfel, odată cu gândirea presocratică, începutul reflecțiilor despre frumos relevă caracterul indistinct al viziunilor și concepțiilor estetice la filosofii greci (frumosul și binele apar în mod sincretic), pentru ca Socrate să introducă criteriile general-valabile ale frumosului și ierarhizarea modalităților acestuia. Prin sistemul său dialectic speculativ, Platon ipostaziază Frumosul în absolutul ontologic *transcendent*, identificând universalitatea frumosului și caracteristicile acestuia – unitate, armonie, simetrie, proporție etc., însă cu prețul minimalizării caracterului artei și importanței artiștilor. Asemenea poziției teoretico-metodologice exprimate în alte lucrări similare, D. Isac apreciază și valorizează opera lui Aristotel, prin revenirea sa la *imanent*, la concretul individual și artistic, datorită felului în care el reabilitează arta; Aristotel formulează criteriul moral în artă, opera exemplară constituind o împletire a eticului și a esteticului.

Evul Mediu a adus cu sine în cercetarea fenomenului artistic ingerința *teologicului*, a perspectivei moralității religioase în artă, prin alternativele: fie contemplarea divină (pentru clerici), fie chestiuni utilitare (pentru popor).

Renașterea și Modernitatea consacră revenirea la natură, la frumusețea concret-sensibilă în general și la cea umană în special; este o revenire la Antichitate, fără idealismul absolut platonician (Dante, Leonardo da Vinci); frumosul este obiectiv, arta reproduce realitatea. Iluminismul aduce cu sine perspectiva artei supuse rațiunii – veridică, morală, rațională (Boileau) –, unde *frumosul*=*moralul* (nici acum nu se poate vorbi de o autonomie a esteticului); treptat, se produce o glisare de la *general* la *individual*. Pentru Diderot și Hume, arta este o imitație a naturii, care trebuie să caute verosimilul, nu adevărul, în timp ce pentru Gottsched, Bodmer sau Winckelmann, arta este un demers intelectualist, în căutarea

perfectiunii, a frumosului ca ideal al cunoașterii estetice. La Goethe, arta este studiul și reproducerea naturii, îmbinarea generalului și a particularului, realizată exemplar de *geniul* artistic.

După un excurs în estetica Evului Mediu și a principalelor probleme estetice ale Renașterii și Modernității, schița manuscrisului cursului de istoria esteticii se încheie (provizoriu) cu considerații asupra contribuțiilor lui I. Kant, care introduce cea mai elaborată perspectivă metafizică de până la el, concepând frumosul ca un caz particular al finalității naturii, vizibilă în ceea ce este individual, concret.

Revenind la concepția gânditorilor elini, în special a lui Aristotel, vom spune că factura realist-științifică a gânditorului din Stagira i-au reținut lui D. Isac atenția și admirația discretă, atât în monografia *Aristotel*, cât și în teza de doctorat. Profesorul clujean aprecia fără rezerve această latură a personalității gânditorului grec antic, contrapunând-o metafizicii lumii Ideilor dezvoltată de Platon; totodată, era apreciată și critica pe care discipolul Aristotel o făcea teoriei estetice de sorginte platoniciană, demonstrându-i fără cruțare punctele slabe și elaborând modalități pentru depășirea acestora. Împărtășind cu magistrul Platon aspirația spre cunoașterea și teoretizarea universalității frumosului, dar deosebindu-se de acesta prin modul interpretării fenomenului estetic (ca *immanent*), respectiv prin critica poziției opuse (a *transcendenței*), Aristotel a contribuit consistent și la acest capitol teoretic-disciplinar. Reabilitarea artei și așezarea ei pe un teren realist-naturalist, redescoperirea firescului din actul creației artistice, constituie un fapt cultural caracteristic marelui savant grec și al operei sale epocale, constituită într-o remarcabilă unitate de viziune științifică și filosofică. D. Isac aprecia că gânditorul din Stagira ajunsese la concluzii mai firești și mai apropiate de adevăr decât cele ale lui Platon, prin justificarea necesității artei, a tragediei și muzicii, care sunt asociate intim logicii naturii umane, prin *katharsisul* lor inerent.

Dacă se ia în considerare îndelungatul și contradictoriul proces al apariției și dezvoltării filosofiei eline, în toată complexitatea lui, începând cu reprezentările pre-filosofice,

mitologico-poetice ale lui Hesiod și Homer, continuând cu identificarea operată de Socrate între *frumos*, *bine* și *util*, trecând prin sistematica tripartită a metafizicii lui Platon, unde frumosul în sine culminează, ca formă perfectă și absolută a universalului abstract, devine sesizabil – consideră D. Isac – că metafizica lui Aristotel vizează, mai corect și mai coerent decât în cazul ilustrațiilor săi predecesori și contemporani, frumosul existent structural în datul concret, clasificabil conform unei metodologii științifice.

Se poate vedea în aceste preferințe teoretico-metodologice ale profesorului clujean rezultatul asimilării temeinice a „lecției” kantiene – nu atât în literă, cât mai ales în spiritul ei –, fapt care i-a permis, încă la vârsta tinereții, să analizeze critic sistemul trilogial blagian. Or, critica aristotelică a sistematicii platoniciene (cu nuanțe „deconstructive”, cum ar putea unii să spună astăzi) se situează la cel mai înalt nivel din întreaga antichitate, prin întreita calitate a cuprinderii, perspicacității și imaginației, fără precedent până atunci și – multă vreme după acel moment – fără consecvent pe măsură. Oricum ar fi privite lucrurile, filosoful grec a rămas nu numai o sursă majoră de referință pentru istoria istoriografiei filosofiei eline – ceea ce l-a făcut să treacă drept „părintele istoriei filosofiei” –, ci și o autoritate în estetică pentru foarte mult timp după încetarea sa din viață (într-un anumit sens, până astăzi), un izvor istorico-filosofic demn de încredere pentru cercetătorii perioadelor pre-clasică și clasică ale filosofiei grecești antice.

Interesul statornic al lui D. Isac pentru estetica antică greacă avea o componentă inedită chiar în substanța sa profundă, constituind la prima vedere o intenție mai greu decelabilă: toate lucrările majore, anterior amintite, pe care el le-a elaborat (monografia *Aristotel*, teza sa de doctorat *Conceptul de frumos la Socrate, Platon și Aristotel*, precum și lucrarea sa finală *Introducere în istoria filosofiei eline*) sunt pledoarii pentru omul de excepție ca ferment și catalizator cultural al ideilor unei epoci istorice. Ca atare, ele se referă în primul rând la personalități ale istoriei filosofiei universale, impunându-le atenției cititorilor – indiferent de gradul lor de

pregătire educațională sau nivelul intelectual. În pofida (și împotriva) tezei clasice marxist-leniniste, care spunea că „masele fac istoria”, D. Isac impunea astfel teza contrară, aceea că personalitățile își au locul și rolul lor indiscutabil în istorie, mai ales în istoria culturii și a gândirii filosofice (idee recognoscibilă subtextual și în cuprinsul monografiei *Jean-Jacques Rousseau*, publicată în 1966).

Asemenea monografiei *Aristotel*, teza de doctorat se sprijină pe o bibliografie foarte solidă, reflectând lucrări fundamentale ale domeniului istoriei filosofiei antice, esteticii și teoriei artei. Foarte bine documentate, lucrările la care ne referim i-au permis lui D. Isac să conchidă că, din punctul de vedere al armoniei, ordinii, măsurii, proporției, concepția aristotelică a frumosului reprezintă o pledoarie foarte convingătoare în favoarea unei teorii realiste a artei. Inovațiile sale notabile produc răsturnarea perspectivei platoniciene, instaurând un realism durabil, preluat și dezvoltat de urmașii săi spirituali. Cercetări de această factură au avut darul să evidențieze și faptul că Aristotel *esteticianul* nu rămâne în urma lui Aristotel *logicianul*, cu toate că Stagiritul a rămas în istoria gândirii în primul rând pentru întemeierea științei logicii. De fapt, asemenea metafizicii, epistemologiei și eticii, logica și estetica se întrepătrund firesc în personalitatea și opera aristotelică genuină, fapt pentru care logicianul și esteticianul D. Isac le admira în mod lucid și critic, la unison cu acad. Ath. Joja, ca expresii specifice ale unor îndelungate eforturi depuse de elini în căutarea *forme perfectă*, a *universului concret* și a *cauzelor prime*.

Prin intermediul lucrărilor sale de istorie a filosofiei antice, D. Isac a demonstrat consubstanțialitatea valorică a creațiilor teoretice ale Antichității grecești. Dintr-o perspectivă mai generală, el invoca admirația marilor exegeți, a filosofilor și oamenilor de cultură din toate timpurile față de măreția culturii eline, afirmând că ceea ce au adus grecii la progresul spiritualității umane merită, în cuvintele lui E. Rohde, „un respect etern”. Apoi, particularizând, prin analiza cercetării fenomenului estetic la gânditorii elini, profesorul clujean se lăsa convins și fascinat de multilateralitatea și

pătrunderea fără egal a geniului enciclopedic aristotelic, întâlnindu-se în considerațiile sale cu opiniile altor distinși specialiști ai domeniului.

Desigur, autorul tezei de doctorat nu a înțeles să opereze o limitare a cercetărilor întreprinse pe tema apariției preocupărilor de estetică în antichitate, la intervalul temporal al ființării efective a filosofiei eline. Dimpotrivă, D. Isac a subliniat în repetate rânduri relevanța și importanța acestor reflecții ale lui Socrate, Platon și, mai ales, Aristotel, pentru epocile istorice care au urmat, în mod deosebit Modernitatea. Amplitudinea reflecțiilor asupra artei și frumosului care s-au transmis Europei și omenirii civilizate venind de la greci a reprezentat o sursă permanentă de inspirație și de raportare, fie laudativă, fie critică. Sunt astfel analizate în teza de doctorat fundamentele pozițiilor ilustrate de esteticieni și critici ai artei de la finele secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX, dintre care unii au criticat estetica antică (Benedetto Croce, Robert Zimmermann), iar alții au elogiat-o (Charles Bénard, Max Schasler). Indiferent de poziția adoptată de acești teoreticieni, răspunsul vine de la sine: fără contribuțiile și anticipările elinilor, estetica nu poate fi înțeleasă în mod adecvat, nici genetic-istoric, nici structural-sistem(at)ic. Dintr-o perspectivă mai nuanțată, se impune și ideea că, în pofida acestor contribuții și anticipări remarcabile, estetica, în calitate de știință, nu a apărut în antichitate, ci, așa cum se știe, mult mai târziu, în secolul al XVIII-lea, odată cu Baumgarten. Din acest punct de vedere, cele două secvențe cultural-istorice mari (Antichitatea și Modernitatea) se arată a fi complementare, întrucât niciuna nu poate fi înțeleasă corect și complet în absența celeilalte: fără începutul speculativ-metafizic al celei dintâi – chiar dacă nefinalizat în esențialul științei despre obiectul cercetat –, nici cea de a doua – cu toată cristalizarea ei teoretic-conceptuală excepțională – nu ar fi pe deplin inteligibilă, ci ar rămâne, probabil, o enigmă „rea” a umanității.

Limita fundamentală a demersurilor estetice ale lui Platon, bunăoară, rămâne, în viziunea autorului tezei de doctorat, aceea a imposibilității sau incapacității acestuia de a teo-

retiza esteticul sub semnul specificului și autonomiei; în op-
tica sa, arta se află fie în permanentă subordonată „tehnicii”
(în sensul antic), fie, dacă se admite eventuala ei autonomi-
zare, devine un potențial pericol pentru virtuțile cetății.
„Pan-kalismul” platonician și aristotelic se extind asupra
întregului ontos socio-uman, fără a li se preciza semnificația
estetică, însă pan-estetismul platonician se cantonează la
confluența valorilor estetice cu valori de altă natură. Cu toate
că, așa cum argumentează autorul tezei de doctorat, este cu
neputință și inutil să se opereze o ierarhizare a locului ocupat
de cei doi corifei ai filosofiei eline în ce privește concepțiile
lor teoretice asupra frumosului, totuși se evidențiază faptul
că Aristotel a văzut și aici mai departe și mai clar decât ma-
gistrul său, întrucât a susținut justificarea artelor care delec-
tează și înobilează sufletul omenesc prin influența lor pro-
priu-zisă, intrinsecă, fără a servi vreunui alt scop.

Se pune însă și întrebarea hotărâtoare: era posibilă consti-
tuirea, încă din Antichitate, a esteticii ca știință? Dacă luăm în
considerare condițiile sociale, culturale și intelectuale specifice
vechilor greci și le comparăm cu cele din perioada Modernită-
ții, atunci evident că răspunsul este negativ. După părerea filo-
logilor clasiști, însăși structura limbii eline impune anumite
forme sau tipare de conceptualizare și raționament, excluzându-
le pe altele. Decât reproșul abstract – oricum inutil astăzi –, în
sensul că marii gânditori elini nu au ajuns să întemeieze și știin-
ța despre frumos (așa cum au reușit să o întemeieze pe cea a
gândirii corecte, logica) mai pertinentă pare relaționarea „eșe-
cului” lor fecund cu coordonatele sistemelor metafizice pe care
le-au elaborat, întrucât acestea sunt – în concluzia analizei lui
D. Isac – „vinovate” de neîmplinirea în idee a gândului aspi-
rând spre conceptualizarea frumosului. Se găsesc, astfel, mai
ales la Platon, cauze mult mai obiective și imputabile pentru
acest fapt, implicate de profesorul clujean în ideea că metafizica
transcendentă a Ideilor a stopat și alterat mersul cercetării con-
crete a problemei frumosului, așa cum fusese el început în epo-
ca presocratică, și anume prin așezarea ei „pe temeliile consul-
tării și analizei datului real”; tot astfel, unele ambiguități, indis-
tinctii și generalități la Aristotel (de pildă, ideea *cetății frumoa-*

se, care putea însemna frumusețe pură și simplă, trăinicie arhitectonică sau ambele). Totuși, frecvent remarcatul *spirit analitic* al lui Aristotel – caracteristic pentru întreaga sa operă – face și aici diferența, întrucât Stagiritul și-a clădit estetica frumosului pe aplicarea acestuia, lucru care se vede într-un dublu sens: dinspre creator spre creația sa, ca proces, în cursul elaborării, precum și dinspre critic sau analist spre operă ca produs constituit.

Lucrarea publicată în prezenta ediție demonstrează și ea o puternică și frumoasă continuitate, nu numai în ce privește munca didactică și științifică a lui D. Isac, ci și răsfrângerea acestora asupra vieții sale, a trăirilor și atitudinilor pe care le-a adoptat, a unui fel distins de a fi și de a se manifesta pe plan general-uman. Rod al acestei munci inspirate, sistematice și consecvente, lucrări ca *Introducere în istoria filosofiei eline*, monografia *Aristotel* ori teza de doctorat *Conceptul de frumos la Socrate, Platon și Aristotel* ilustrează la fiecare pagină convingerea autorului lor, și anume că filosofia și cultura greacă au exercitat, chiar din momentul constituirii, o puternică atracție pentru posteritate, stârnind admirația unanimă a tuturor spiritelor dornice să cunoască nu numai izvoarele culturii europene, dar și să se înnobileze cu pasiunea clasică pentru adevăr, bine și frumos.

Ionuț Isac

Cluj-Napoca
Mai, 2013

O. REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Introducere. Cultura antică a avut, incontestabil, un aport mare și rodnic la progresul istoric al cercetărilor și creațiilor în toate domeniile, inclusiv cel estetic. Ideile filosofilor greci de odinioară au influențat substanțial istoria gândirii estetice universale; multe dintre concepțiile elaborate în acest domeniu de la ei încoace au ținut seama, în mai mică sau mai mare măsură, de problematica deschisă și de realizările obținute de iscoditoarea inteligență elină. Departe de noi în timp, gânditorii greci sunt, nu o dată, neașteptat de aproape de gândirea modernă.

Aceasta nu înseamnă că este de pledat pentru o reactualizare a gândirii antice sau pentru o elogiare prin supraestimare, și cu atât mai puțin pentru o luare a ei ca model. Antichitatea reprezintă o etapă importantă și necesară în evoluția culturii umane; fără ea nu ar fi existat, așa cum a existat, ceea ce a venit după ea; undele ei se resimt și în cultura contemporană, dar aceasta nu înseamnă că nu e o etapă *depășită*, la care ar fi greșit, dacă nu absurd, să gândim o revenire. Cunoscând-o însă cât mai aprofundat, ne vom cunoaște mai bine pe noi, cei de azi, și chiar, în parte, unele probleme ne vor fi mai limpezi.

Concepția antică despre frumos și artă nu a reușit să se desprindă de ideile filosofice, etice și politice, ci, dimpotrivă, rămâne o parte integrantă sau o consecință directă, în ordine teoretică, a acestora. E tocmai ceea ce am urmărit să demonstrăm cu precădere și cu ilustrările necesare în această teză, urmărind îndeaproape conceptul de *frumos* în raporturile lui cu principalele categorii componente ale concepțiilor lui Socrate, Platon și Aristotel, scoțând în concluziile finale aserțiunile care am crezut că se impun cu privire la problema existenței sau neexistenței unei estetici în antichitate, precum și a facturii și valorii ideilor estetice ale acestor gânditori care s-au ocupat mai cu atenție și interes de problema esenței, definirii, clasificării și valorificării frumosului.

Pe lângă aceasta, teza noastră și-a impus a preciza:

a) ce anume au gândit cei trei mari filosofi antici prin categoria de *frumos*;

b) când și cum a apărut pentru ei frumosul ca o însușire specifică a realului (natură, om, moravuri, produse meșteșugărești, creații artistice etc.);

c) care anume elemente le-au deslușit ei în componența acestui fenomen;

d) ce definiție au căutat să-i dea;

e) ce rol i-au atribuit în zona ontică, gnoseologică, naturală, morală, politică etc.;

f) ce funcție au atribuit frumosului în concepțiile lor filosofice;

g) ce raport au stabilit între frumos și artă, între frumos și alte valori, cum sunt adevărul și binele;

h) care a fost evoluția acestei categorii la cei trei cunoscuți filosofi.

Cum toate aceste probleme au fost dezbătute de filosofi la care ne referim, în legătură organică cu ansamblul concepției lor, cercetarea noastră nu era posibilă decât din perspectiva strictă a istoriei filosofiei antice. Deci, considerăm teza de față ca ținând deopotrivă de istoria filosofiei ca și de estetică, mai precis de *istoria ideilor estetice*.

Cercetarea s-a desfășurat cu respectarea a încă două principii de metodă:

a) de a nu intra în penumbra unei estetici implicite, existente în felul plastic al spiritului grec de a concepe lumea, și care e de fapt un produs al simțului lor estetic, ci a ține seama exclusiv de reflexia lor asupra frumosului, deci de procesul de teoretizare, singurul care poate justifica un efort propriu-zis științific sau filosofic și

b) a căuta să sumăm cât mai clar și precis rezultatele la care marii filosofi greci au ajuns în această problemă, limitele gândirii lor și a evidenția – uneori lăsând să se vadă de la sine – contribuția pe care au adus-o încă de la începuturile esteticii, în elaborarea mai departe a acestei categorii, precum și unele poziții teoretice în jurul frumosului și artei, care denotă vii similariități cu preocupări contemporane sau atitudini apropiate, cum este aceea a universalității frumosului sau ideea rolului și responsabilității social-politice a artei.

Corespunzător cu cele spuse până aici, teza de față a prins următoarea structură:

I. Frumosul în gândirea socratică

- a) Preliminarii
- b) Frumosul și binele
- c) Utilul, criteriul fundamental
- d) Schița unei ierarhii; frumosul în artă

II. Frumosul în filosofia platoniciană

- 1) Problematika frumosului în *Hippias Major*
 - a) Dezbaterea conceptului
 - b) Conceptul sau Ideea de frumos?
- 2) Dualismul fundamental
- 3) Ascensiunea dialectică a erosului și treptele frumosului
- 4) Frumosul în sfera sensibilului
 - a) Frumusețea cosmică
 - b) Frumosul și binele: *Kalokagathia*
- 5) Frumosul în artă
 - a) Criteriul artistic
 - b) Predominanța altor criterii
- 6) Structura formală a frumosului

III. Concepția aristotelică despre frumos

- 1) Similarități și distincții în raport cu Platon
- 2) Reabilitarea artei
 - a) Normalitatea creației
 - b) Specificul și valoarea cognitivă a imitației
 - c) Reabilitarea etică a tragediei
 - d) Justificarea plăcerii artistice
- 3) Frumosul, structura, formele și relațiile lui

IV. Încheiere și concluzii

Expunerea în rezumat a tezei va urma cât se poate mai îndeaproape planul înfățișat mai sus.

I. Cercetătorii domeniului și-au dat seama îndată că nu totul pornește de la Socrate, că, înainte de el, în cercul poezilor și al filosofilor, frumosul devenise un centru de interes. Frumosul era sesizat, delimitat, savurat ca atare; spontan și intuitiv la început, în sfera poeziei, mult mai precis și mai aprofundat apoi, la filosofii presocratici. Se înregistrează vastitatea sferei de prezență a frumosului (natură, om, caractere, acțiuni, psihic, artă) și se efectuează relaționarea lui la alte valori, mai ales la *bine* și *util*, întrevăzându-se *Kalokagatia*, atât de caracteristică axiologiei eline. Tot acum se profilează două domenii ale frumosului, cu tendința de a se ierarhiza: frumosul exterior, fizic, și frumosul interior, spiritual și moral, cu ascendența acestuia din urmă.

O treaptă mai înaltă și o contribuție teoretică de alt nivel aduc unii gânditori presocratici. Pragul „kalografiei” anterioare e depășit; interesul nu mai cade pe a stabili ce anume obiecte, ființe sau fenomene sunt frumoase, ci se vor căuta elementele constitutive ale frumosului însuși, se vor întreprinde incursiuni mai susținute în structura lui.

De un înalt nivel teoretic s-a bucurat tratarea frumosului la marele filosof materialist Democrit. Găsim la el, într-adevăr, enunțate determinațiile formale ale frumosului, așa cum se vor regăsi mai apoi la Platon și Aristotel, cu primul dintre ei, Democrit fiind, de altfel, contemporan timp de câteva decenii. Socrate nu va face, însă, prea mult caz de ele, estetica lui fiind cu precădere una a conținutului.

Gândirea estetică își caută, în acel timp, drumul și se dovedește șovăitoare. Pe de o parte, elementele frumosului sunt integrate în plăsmuirile cosmologice și în reprezentările fenomenelor naturii și umane, iar, pe de altă parte, definirea lui își caută o echivalență etică. S-a iscat aici, după părerea noastră, un antagonism nefericit pentru evoluția gândirii estetice la greci. Frumosul nu e gândit în el însuși, ci văzut mereu, fie odată cu lucrurile, fie odată cu binele. Reprezentarea obiectuală a frumosului ar fi putut duce la o altă devenire a esteticii, mai ales dacă s-ar fi dat atenția cuvenită și frumosului artistic. Dar, intervenția eticismului socratic și apoi a idealismului platonician vor fi fost factori tulburători de la o mare linie posibilă de maturizare a unei adevărate estetici antice. Ne gândim la o estetică a frumo-

sului văzut în concret și în încarnarea sa cea mai adecvată: *arta*. Filosofia presocratică (pitagoricienii și eleații) se vroia o știință a existentului și avea simțul acut al concretului cosmic; ea putea fi o bună bază de pornire pentru o analiză științifică a frumosului. Socrate refuză, însă, *știința realului* și nu vrea să știe decât de *știința binelui*, iar Platon va evada în inteligibilul Ideilor. Astfel, frumosul va deveni o altă față a Binelui (sau a binelui).

Este sigur că la acest impuls a contribuit și atitudinea de minimalizare a artei prin asimilarea ei cu activitatea meșteșugărească, ajunsă fără preț în ochii acestor gânditori; apoi, strădaniile politice ale lui Platon, care condamna inovațiile și pleda, conservator, pentru stabilitatea politică și invariabilitatea moravurilor, văzând în artă o primejdie în acest sens. Problematika frumosului și însăși dezvoltarea esteticii vor suporta și ele influențele puternice ale acestui context filosofico-politic.

Socrate îmbină, într-o concepție interesantă, teza caracterului obiectiv al frumosului cu teza definirii lui finaliste prin *util, bun, folositor*. Frumosul există în lucruri și fenomene foarte diferite, dar se apreciază ca atare prin raportarea fenomenului la scopul căruia servește. Ca urmare, frumosul poate lua înfățișări diverse, un același obiect fiind bun pentru ceva și nu pentru altceva. De aceea, Socrate cere să precizăm întotdeauna la ce obiect ne referim și în raport cu ce scop. După opinia lui, un același fenomen poate fi frumos dintr-un punct de vedere și urât din altul; a mânca este ceva bun și frumos numai din punct de vedere fiziologic, pentru că, exterior, ca atitudine și gesturi, s-ar putea să nu mai fie ceva frumos. Deci, frumusețea și bunătatea lucrurilor stau într-o anumită perfecțiune intrinsecă a obiectelor sau fenomenelor, care perfecțiune rezultă din armonia cu scopul lor propriu și intim.

Concepția lui Socrate este astfel construită încât nu e de presupus că, invocând utilul ca semn al frumosului, ar fi anulat prin aceasta criteriul plăcerii artistice sau ar fi negat frumosul formelor și culorilor exterioare. Dimpotrivă, criteriul utilității primează și putem spune că el înglobează pe oricare altul.

Socrate profesează o *relativitate a frumosului*, având în vedere diversitatea posibilă a utilului. Una e frumusețea în alergare, alta în luptă. Lucrurile sunt frumoase și bune relativ la

scopul căruia îi sunt potrivite; rele și urâte în raport cu scopul pe care ele nu-l pot îndeplini. Frumusețea nu este absolută în sensul perfecțiunii integrale și sub toate aspectele; adică, un obiect nu poate fi frumos sub toate raporturile, în toate sensurile și relativ la orice.

Se impune insistent concluzia să nu considerăm utilul și binele ca exclusive în raport cu alte criterii, ci ca înglobante ale acestora. În acest sens, remarcăm că Socrate admite existența frumosului plastic, pentru că și un corp cu forme frumoase realizează scopul formelor în general, care e acela de a fermeca privirile prin proporție, culoare etc. Socrate nu confundă, deci, frumosul cu utilul rudimentar ci, dimpotrivă, ca Platon și Aristotel, va remarca existența unui frumos al cărui scop e doar plăcerea artistică, și nu va confunda până la absolută identificare arta cu meseriile. Dar, în primul rând, va intra în considerația lor *frumosul cu finalitate morală și arta cu finalitate socială, educativă, cetățenească*. Ceea ce nu-l oprește pe Socrate să sesizeze și aspecte senzoriale, specifice contemplării concrete a frumosului: farmecul inexprimabil, delicatețea, indefinibilul său.

Din discuția purtată cu Aristip (v. Xenofon), reies clar mai multe teze socratice cu privire la frumos: a) frumosul există în lucruri, este obiectiv; b) frumosul există în foarte multe ființe și lucruri și ia înfățișări diferite după factura și funcția acestor lucruri; c) frumosul e definit și considerat ca atare numai în limita utilității pe care o servește; d) binele și frumosul se identifică; e) astfel privită, frumusețea lucrurilor stă în potrivirea de ansamblu a părților în vederea realizării scopului ce le revine, în folosul omului.

În aceeași problemă, a dublului criteriu de apreciere a frumosului (prin util sau prin plăcut), avem o clară distincție în dialogul platonician *Gorgias*, unde se vorbește precis de valabilitatea ambelor criterii. Și, chiar dacă în acest dialog Platon își redă opinia lui prin vorbele lui Socrate, n-am avea dreptul să asertăm că tot aceasta era și convingerea dascălului și că Platon se va fi aflat sub influența lui? Criteriile frumosului ar fi, în acest caz, două (*utilul și agreabilul*), care ar garanta, fie separat, fie împreună, frumusețea unui lucru. Că teza era și socratică,

ne-o dovedește, poate, Platon însuși, atunci când o respinge în *Hippias Major*...

Socrate a întreprins și o schițare ierarhică a modalităților frumosului. Aici, el pleacă de la arta ca *mimesis*, cu rostul de a face să transpară în concretizarea materială frumusețile sufletești. Artele pornesc de la corpurile frumoase, urmărind să redea prin reprezentarea armoniei lor frumusețea morală, adică numai ceea ce e bun, nu și rău, în suflet. *Socrate oferă astfel sămburele esteticii platoniciene*. Chiar în convorbirea cu Theodota, Socrate se străduiește s-o convingă că frumusețea formelor nu e suficientă pentru a fermeca și a seduce, ci mai e nevoie de un conținut sufletesc frumos, de o *înțelepciune*. Frumuseții artistice el îi mai adaugă în cele din urmă o condiție: redarea unui anume ideal întrevăzut în zona binelui moral și a virtuții, virtutea fiind frumusețea sufletului.

Spre deosebire de sofști, care profesau inexistența unor criterii general-valabile pentru adevăr, bine și frumos, Socrate caută să demonstreze tocmai existența lor. În acest sens, îi rămâne marele merit de a fi ridicat gândirea estetică pe o treaptă de generalizare nouă și mai înaltă, trecând-o de la nivelul întrebării „ce este frumos” la problema „ce este frumosul”, și aceasta nu oarecum empiric-naiv, ci ca o temă de dezbătut prin discuție teoretică. Cu el începe, deci, procesul istoric de teoretizare a domeniului estetic, de desprindere a unei noi preocupări, pe lângă aceea despre adevăr și bine – procesul de *meditație estetică*.

II. Platon, după cum se știe, întoarce și el filosofia de la studiul și observarea naturii și-i imprimă un fundament cu precădere idealist-obiectiv, într-un spirit explicativ teologic-finalist.

După unii autori, lui Platon i s-ar cuveni titlul de „adevăratul fondator al esteticii”, întrucât la el și-ar avea originea știința artei și frumosului. Ei trec, însă, cu vederea, tocmai faptul pe care noi încercăm să-l scoatem în evidență: acela că gândirea lui estetică e doar o parte integrantă și subordonată unui sistem filosofic bazat pe principii metafizice, inconsistente. Așa că, deși preocupările sale cu problemele artei și frumosului sunt

frecvente — este adevărat că și nesistematice și nesusținute —, au existat suficienți factori care au abătut aceste preocupări de pe drumul solid al constituirii unei estetici veritabile. Să enunțăm câțiva dintre aceștia.

Am enunța, înainte de orice, tocmai rolul subaltern pe care magistrul Academiei îl asignează riguros frumosului — contrar unor eventuale aparențe — în raport cu alte valori care par să-i fi stat mai la inimă. Nu neapărat în faptul că ideile estetice au stat în apropierea sau în subordonarea ideilor filosofice, trebuie să găsim neputința lui Platon de a da o adevărată estetică, ci mai precis în faptul că el dizolvă și integrează considerațiile sale despre frumos și artă într-un sistem de idei filosofice, etice, religioase, politice, inconsistent și fantasmagoric. Platon avea la îndemână un strălucit tezaur artistic, creație nemuritoare a poporului său, pe care însă nu l-a luat în seamă, nu l-a analizat dintr-un punct de vedere specific, nu l-a teoretizat și generalizat, ci l-a ignorat și minimalizat de dragul unor înșăilări filosofice imaginare sau al unor idealuri etico-politice utopice, cum sunt cele din *Republica* sau *Legile*.

Platon n-a putut nega frumosul artistic și recunoaște prezența lui în ordinea universală, dar critica pe care o face diverselor ramuri de artă care înflorea în vremea lui, închide posibilitatea esteticii sale de a se putea formula ca o disciplină specifică și autentică. Frumosul și arta rămân a fi căi și forțe auxiliare pentru scopuri și valori de altă factură.

Cu alte cuvinte, atitudinea estetică și sentimentul estetic nu se emancipează, ci rămân mereu subordonate și în interpenetrație cu alte atitudini în considerarea obiectului estetic. Nu spunem că un Platon n-ar fi avut simțul frumosului, dar în teoretizarea sa nu-l desprinde și nu-i determină specificul, după cum, la rândul ei, arta se disociază cu greu de *techné*, și chiar când se desprinde și este văzută servind numai delectării estetice, e declarată de îndată ca o posibilă primejdie în raport cu virtuțile etice, politice și religioase care străjuiesc în concepția sa sensurile supreme ale umanului.

Extinzându-se în toate domeniile existenței și în toate perspectivele din care Platon abordează această existență, *panestetismul* de care putem vorbi la acest filosof implică o

diluare și, în același timp, o dizolvare a esteticului în valori învecinate sau chiar străine. Dacă, în filosofia platoniciană, totul participă într-o măsură sau alta la frumos, frumosul, la rândul său, chiar prin acest fapt se impregnează de valori străine specificului său. Acest proces nu e negativ în el însuși, dar, dacă ținem seama că fața lui Platon e întoarsă mai ales spre aceste alte valori, înțelegem de ce preocupările sale estetice nu se concentrează, nu se delimitează, nu devin o *știință anume*.

În sfârșit, ca punct culminant în această ordine de idei, se ridică și întrebarea crucială: în ce măsură elementele declarate constitutive ale frumosului formal sunt exclusiv estetice? Cu alte cuvinte, ce răspundem la întrebarea dacă unitatea, ordinea, armonia, simetria, măsura etc., sunt determinante numai ale frumosului, dacă sunt, deci, de ordin numai estetic sau sunt determinante neutrale, care impregnează și definesc, în egală măsură, ontologicul, eticul, gnoseologicul, cosmologicul, politicul ca și esteticul? Dacă soluția merge clar în primul sens, e neîndoielnic că panestetismul capătă amploare, consistență și justificare; dacă, dimpotrivă, avem motive să acceptăm cealaltă alternativă, atunci esteticul iese și mai rău definit, întrucât e construit cu materiale de utilitate generală și fără specificitate proprie. Această precizie de mare interes teoretic se lasă așteptată în textul platonician. Și credem că este tocmai situația incertă care a dus la justificata judecată că gândirea sa n-a inclus o estetică împlinită.

Ne aflăm, deci, în mare strâmtoare și nedumerire într-o problemă esențială și crucial hotărâtoare cu privire la semnificația pan-kalismului platonician: determinantele formale ale frumosului le regăsim în toate domeniile existenței, dar fără precizarea clară că este vorba de o semnificație specific estetică a lor. Cu un cuvânt: nu am găsit siguranța că oriunde e vorba de simetrie, ordine, măsură etc., trebuie să înțelegem numaidecât că e vorba de ceva frumos, că filosoful se gândea numai la frumusețea lucrului sau fenomenului. Nedumerirea și ezitarea aceasta o putem avea și în raport cu definiția dată de Aristotel frumosului, atunci când face analiza tragediei și atunci când, vorbind despre stat, el îi propune o formulă bazată pe proporție, limită, măsură. Cine garantează aici că Aristotel se gândea la o

cetate frumoasă și nu la una bine clădită și trainică, sau, în același timp, la amândouă?

Indistincția în care Platon a lăsat frumosul în raport cu adevărul și binele a fost acuzată și de Zeller, în monumentalul său tratat despre filosofia grecilor. Dar și simpla lectură a textelor este frapantă, în acest sens: trăsăturile frumosului sunt și ale binelui, ale virtuții, ale adevărului și științei. Așa încât Zeller avea tot dreptul să susțină că, în felul acesta, Platon nu meditează tocmai asupra conceptului propriu-zis al frumosului. Acestui punct de vedere pare să-i sporească aria esteticianul varșovian Tatarkiewicz, care la Congresul de estetică din 1937 susținea că grecilor nu le era cunoscută atitudinea estetică și sentimentul estetic, ci numai atitudinea cognitivă, iar ideea lor despre frumos i se părea funciar diferită de a noastră, și anume cu o întrebuințare mai largă, pe care ei o extindeau și în morală și în matematici.

Corespunzător acestor trăsături generale ale esteticii platoniciene, teza noastră urmărește diversele etape și forme de concepere a frumosului de către Platon, cu deosebire factura și funcția filosofică a conceptului.

1. În dialogul *Hippias Major*, Platon efectuează o eliberare a conceptului de accepțiunile vechi sau străine și întreprinde o pregătire a propriei sale concepții – o operație anatreptică, dar și constructivă, pentru că la orizont se profilează puternic doctrina Ideilor. Se caută definirea frumosului, se propun soluții, se discută și se argumentează; Hippias, de pe poziții *nominaliste*, iar Socrate, ca purtător de cuvânt al lui Platon, de pe platforma unui *realism idealist*, asupra căruia insistă până la capăt. Ceea ce caută el aici, în cadrul discuției, este conceptul frumosului ca atare, diferențiat de realizările lui concrete în diverse lucruri frumoase sau opere de artă frumoase. Până la urmă, problema definirii frumosului rămâne nerezolvată în termenii în care a fost pusă. Platon lasă intenționat conceptul deschis: el nu voia să statornicească prea mult ideea de frumos, înainte de a arăta ce este *frumosul ca Idee*. El caută, evident, să-și deschidă drum pentru impunerea doctrinei Ideilor în rezolvarea problemei frumosului; vrea să acrediteze că Ideea de frumos există de fapt separat și că numai prin participarea la ea lucrurile individuale

sunt frumoase. Iată de ce el va respinge cele cinci soluții luate în discuție – trei de Hippias: a) frumosul e lucrul însuși; b) frumosul e procurat de materialul din care este făcut obiectul; c) frumosul constă într-o viață credincioasă, conform moravurilor tradiționale; și două sugerate de Socrate: a) frumosul ar fi utilul și convenabilul, binele; b) frumosul ar fi ceea ce ne procură plăcere prin văz și auz.

Ceea ce poate să frapeze în finalul dialogului, este faptul că Socrate respinge unele idei care, știm de la Xenofan, intrau în convingerile lui. Se cere ținut seama, însă, că în *Hippias Major* frumosul este căutat nu de pe poziția filosofică a lui Socrate (care nu era aceea a realismului ideilor), ci din punctul de vedere platonician – acela al *transcendenței Ideilor*. De aceea, vechile definiții ale lui Socrate nu mai convin în raport cu Ideea de frumos în sine, care e una simplă, absolută. Discuția din acest dialog este numai o pregătire pentru o bună înțelegere a ceea ce Platon crede a fi adevărata frumusețe. Platon nu urmărește aici, de fapt, definirea *frumosului sensibil* – deși întreaga discuție se poartă pe acest plan –, ci are mereu în vedere *frumosul inteligibil*. În esența textului stă o dualizare a frumosului și o ierarhizare a lui: Frumosul (inteligibil, Ideea de frumos) și frumosul (sensibil), acesta din urmă ca rezultat al pătrunderii frumosului-esență în lucruri. Este un *dualism estetic* care are la bază cunoscutul *dualism ontologic* platonician: *lumea inteligibilă* – *lumea devenirii*.

2. Pe coordonatele fundamentale ale filosofiei platoniciene, frumosul se diversifică și se ierarhizează; el există în sfera inteligibilului, în cosmos, în viața și activitățile umane, inclusiv în artă. Dar nu cu egală demnitate existențială. Prin încadrarea în idealism, concepția despre frumos se viciază. Doctrina Ideilor a oprit și denaturat ascensiunea cercetării concrete a problemei frumosului inițiată de Socrate și de înaintașii săi – la un nivel, desigur, încă modest, dar așezată pe temeliile consultării și analizei datului real. Platon va încerca în *Hippias Major* să „sumeze” realizarea socratică, dar, în fond, el o repudiază. Platon se desparte de dascălul său nu printr-o respingere directă și clară, ci printr-o sesizare a unor limite, pe care lasă să se înțeleagă că acesta nu le-a putut depăși.

Socrate se mișcase numai în sfera lumii sensibile, pentru a rezolva problema definirii frumosului; Platon considera că acest lucru nu e suficient, că soluția problemei trebuie să vină de la factori de ordinul *existențelor transcendent-inteligibile*. Finalul dialogului amintit pare să conțină indicația de hotărâre între ideile dascălului și concepția proprie a discipolului. Contrar propriilor sale convingeri, Socrate devine purtătorul de cuvânt al concepției platoniciene. Însă, încetând să-l continue pe Socrate în spiritul său și depășindu-l într-un mod manifest fantezist, punându-l să se conteste pe el însuși, Platon a emis idei estetice fundamentate iluzorii, în mare măsură.

Estetica lui Platon derivă din metafizica lui; după cum s-au exprimat unii autori, ea este „spiritul platonician în sfera estetică”. Astfel, există Frumosul (ca Idee) și mai există frumosul sensibil; cel dintâi îl creează pe cel de al doilea, este izvorul lui. Toate celelalte elemente ale frumosului (ordine, potrivire, unitate, armonie, simetrie etc.) sunt numai condiții în care frumosul absolut pătrunde lucrurile și nu invers.

Despre Ideea de frumos știm că a) există realmente în zona inteligibilelor; b) este accesibil intuirii datorită strălucirii sale; c) este izvorul frumosului sensibil; d) incitând erosul, tulbură, mișcă și purifică făptura umană; e) în esență, este identic Bine-lui, dar, totuși, întâietatea o are acesta din urmă. În sine, ideea de frumos, ca și celelalte Idei, este simplă, pură, universală, perfectă, omogenă, principiu al perfecțiunii.

Frumosul sensibil se naște atunci când măsura și simetria inerente Ideii de frumos se comunică multiplicității, o ordonează și o reglementează. Frumosul sensibil nu este nici necesar, nici absolut, nu-și are în sine însuși nici esența, nici rațiunea, nici principiul. Toate acestea îi vin de la Frumosul în sine ca Idee, dar fiindcă acesta este foarte vag și abstract definit în textele platoniciene, se pare că Schasler are tot dreptul să-i reproșeze lui Platon pur și simplu un cerc vicios: acesta vrea să determine frumosul sensibil printr-un concept el însuși indeterminat și declarat ca fiind situat în afara cunoașterii. Nu putem să nu subscriem și altei critici pe care Schasler i-o aduce aici lui Platon: de fapt, Ideea lui de frumos reprezintă un „dincolo” absolut, un abstract lipsit de esență, un concept care nu este nimic altceva decât o suprimare a oricărei determinații – un *pur nimic*.

3. Frumusețea absolută se infiltrează peste tot în diverse proporții, după valoarea lucrurilor și fenomenelor. Omul se găsește în mișcare de transcendere spre lumea inteligibilă, într-un proces dialectic care este totodată *cognitiv, etic și estetic*. Cunoștințele sunt și ele cu atât mai frumoase cu cât se află pe o treaptă mai înaltă în ascensiunea dialectică spre inteligibil. De aceea, Platon, care aprecia mai ales geometria, consideră ca fiind mai înaltă frumusețea matematicilor, mai ales a perfecțiunii formelor geometrice.

În rețeaua relațiilor dintre lumea sensibilă și cea inteligibilă, dragostea de frumos e o cale importantă de ascensiune spre lumea Ideilor. Problema este înfățișată, așa cum se știe, în *Symposion*: erosul traversează „spațiul” dintre cele două ordini existențiale. Cu acest prilej vine să ni se dezvăluie un nou aspect al frumosului – cel emoțional. Este tocmai atracția, pasiunea pe care o declanșează frumosul și prin care se propulsează, din treaptă în treaptă, spre frumosul absolut, până la extazul identificării cu el.

Ascensiunea erosului e marcată de o ierarhizare valorică a formelor frumosului: frumusețea fizică, morală, din acțiuni și discursuri, din legi, științe și filosofie – ca știință supremă. Deasupra tuturor acestora și ca izvor al lor stă frumusețea absolută, Ideea de frumos perfect și etern. Frumosul considerat ca atare e ipostaziat ca Idee, iar frumusețile din lume sunt doar copii ale lui, copii care servesc la ascensiunea gnoseologică, etică și religioasă spre perfecțiune și înveșnicire. Dar, ontologizând idealist frumosul, Platon îl falsifică profund, în vreme ce frumosul (singularul real), acela din lumea fizică, e declarat doar o copie a celui dintâi, o realitate subalternă.

În *Symposion* și în *Fedru*, reiese cu maximă evidență complexa funcție filosofică a frumosului, după Platon: a) *gnoseologică*, întrucât ascensiunea dialectică a erosului prin frumos înseamnă avansare prin generalizare, spre esență; b) *etică*, întrucât ascensiunea prin frumos este o purificare morală și un drum spre scopul vieții – fericirea; c) *ontologică*: contemplarea realității supreme și fuziunea cu ea. Contemplarea frumosului în sine e văzută ca însuși scopul suprem al vieții. Este evident, deci, cu prisosință, că la Platon problematica frumosului e integrată și dezbătută în complexul teoretic al sistemului său.

4. Dacă o estetică a Frumosului (ca Idee) își epuizează sumar aserțiunile din lipsă de consistență și din arbitraritatea construirii conceptului (cărui nu-i corespunde, de fapt, nicio realitate), despre frumosul din lumea sensibilă Platon ne-a spus mai mult; bineînțeles, aici se cuvine să căutăm contribuția sa, câtă a avut-o, la progresul cercetării frumosului.

i) Fapt pozitiv în principiu, Platon admitea universalitatea sferei de prezență posibilă a frumosului. Astfel, există o frumusețe a cosmosului (v. *Timeu*), a cărei problematică e legată de concepția, expusă mitic, despre structura și geneza universului. Ordonând lumea după modelul Ideilor, Demiurgul a zidit-o, din bunătate, desăvârșit de frumoasă.

Sub influență pitagoriciană – probabil și sub alte influențe – Platon (în *Timeu*) insistă asupra elementelor fundamentale, formale ale frumosului: *ordinea, unitatea, integralitatea, perfecțiunea, proporția*. Nu e părăsită nici *Kalokagathia*, întrucât elementele frumosului cosmic au finalitate educativă și chiar cathartică asupra sufletelor. Armonia ne-a fost dată de Muze pentru a face ordine și liniște în suflet, iar ritmul *pentru a remedia lipsa de măsură și grație în sufletul celor mai mulți oameni* (v. *Timeu*). Remarcabil rămâne, însă, faptul că, în *Timeu*, Platon „geometrizează” frumosul: triumghiurile componente ale elementelor universului (apa, aerul, focul, pământul) au unul care este cel mai frumos: echilateralul. Importanța dialogului *Timeu* pentru teoria platoniciană a frumosului este excepțională: în viziunea părintelui Academiei, universul, în chiar temeliile lui, este structurat după legile frumosului. Făcând parte din ultima grupă de dialoguri elaborate de Platon, *Timeu* mai interesează și prin faptul că ne confirmă unitatea gândirii estetice platoniciene în trăsăturile ei fundamentale. Într-adevăr, filosoful nu obosește în a nuanța mereu relația sau, mai bine zis, corelația dintre frumos și bine: tot ce e bun este și frumos, iar frumosul nu e nicio dată disproporționat. Aceleași legi ale frumosului domină cosmosul și cerul, sufletul și corpul omenesc.

ii) Corelând puternic frumosul cu binele, Platon – ca, de altfel, întreaga estetică antică – n-a fost în măsură să disocieze specificul estetic de cel etic. El a sesizat, ce-i drept, că frumosul implică și se recunoaște nu numai prin utilitate, dar și printr-o

anumită plăcere pe care o produce, însă esențială rămâne relația cu binele. Eticul subordonează teoria frumosului, ca și analiza rosturilor artei. Asemenea altor valori, frumosul nu exista ca atare decât dacă era folosit, printr-o știință potrivită, în sensul binelui.

5. Platon a recunoscut și existența unui frumos artistic, ca o calitate specifică a unei opere de artă (v. *Gorgias*), dar el nu examinează și nu tratează arta din acest punct de vedere anume, ci mai ales din cel etic, logic sau politic. Platon consideră că arta adevărată se judecă prin binele pe care-l slujește și prin adevărul pe care-l poate spune despre lucruri. Se cere însă ca ea să se supună și regulilor frumosului: o cuvântare (v. *Fedru*) trebuie alcătuită ca o ființă organică; o operă de artă se realizează numai prin cunoștință, talent, exercițiu, meșteșug și abilitate.

Filosoful grec nu adâncește, însă, studiul estetic al artei; cauza este tocmai atitudinea lui minimalizatoare în raport cu arta, pe care n-o consideră decât o imagine a lumii aparente, deci lipsită de valoare gnoseologică, întrucât nu este imagine a realității înseși, ci imagine a imaginii acestei realități. La această cauză trebuie să mai adăugăm și teama lui că, pe plan social-politic și educativ, arta ar putea să aducă mari prejudicii cetății și virtuților umane. Deci, frumosul artistic, deși sesizat de Platon ca atare, se bucură de mai puțină considerație și interes din partea lui; acesta ocupă treapta cea mai de jos în ierarhia valorică a frumuseților. Artei îi rămâne să fie moralizatoare, educativă în direcția formării caracterelor și constructivă politic prin militantismul ei pentru stabilitatea formelor de organizare statală existente și prin respectarea moravurilor și virtuților consacrate. Ea trebuie să realizeze binele prin frumos, iar căutarea plăcerii estetice și desfătării artistice, numai în măsura în care e servit astfel binele moral și interesul politic.

6. Privit în structura sa, frumosul – așa cum a rezultat și din cele spuse până aici – se remarcă prin anumite determinații care sunt prezente în toate formele lui. Credem că, referindu-se la ele, fără o originalitate propriu-zisă (fiindcă ele mai fuseseră enunțate și de alții, inclusiv Democrit), Platon a contribuit la acreditarea unora dintre aspectele pe care, în toate vremurile, gânditorii din acest domeniu le vor recunoaște ca aparținând

imaginii concrete a frumosului: *unitatea, ordinea, simetria, armonia, proporția, potrivirea, măsura* – și *regularitatea matematică*, în *Fileb*. Ele pătrund în orice formă de frumos, subordonându-se criteriilor morale și sociale (*oricine e drept este frumos, oricât de urât ar fi la înfățișare*, spune Platon, în *Legile*). Filosoful nu este peste tot suficient de explicit și de sistematic; în concepția lui apar și inconsecvențe, de la un dialog la altul, cu privire la determinantele fundamentale ale frumosului. Dar, trăsăturile abstract-geometrice, formale, sunt tot mai mult luate în considerație, până la cele mai târzii dialoguri (cum sunt *Timeu*, *Fileb* și *Legile*). Ordinea, armonia, măsura, asigură în oricare domeniu al existenței (natură, om, societate, cosmos) coerența interioară și trăinicia („căci peste tot, din măsură și proporție rezultă frumusețe și o anumită desăvârșire” – *Fileb*).

Însă, pe deasupra oricăror elemente constitutive formale, ceea ce asigură explicația ultimă și supremă a frumosului e Ideea de frumos. Platon și-a modificat teoria Ideilor, dar nu a părăsit-o niciodată; în falsitatea ei, aceasta va altera permanent și substanțial concepția ce ar fi trebuit s-o aibă despre frumos.

III.1. Cu toată influența pe care a avut-o Platon asupra întregii filosofii aristotelice, aceasta se conturează ca o *nouă* filosofie, după cum se conturează la Stagirit și o nouă estetică, oricât ar fi și aceasta influențată de cea platoniciană.

Hotărâtor teoretic, atât în considerarea artei cât și a frumosului, este respingerea de către Aristotel a doctrinei platoniciene a Ideilor. O dată cu imanentizarea acestora, cu renunțarea la mitul transcendenței lor, va fi retezat etajul superior al esteticii platoniciene. O teorie a unui frumos transcendent, existent în sine, nu mai este posibilă la Aristotel. Iată o primă și mare deosebire dintre ei în acest domeniu.

Estetica platoniciană stătea pe o temelie idealistă, cât se poate de șubredă: frumosul cu adevărat frumos era o realitate transcendentă, cu funcție paradigmatică. Frumosul din sfera existenței terestre nu-și avea la el o ființă proprie, nu exista decât ca o emanație sau o copie a celui de *dincolo*. Aristotel pleacă, realist, de la concretul imediat și nu procedează prin genera-

lizări care transcend logosul uman; el nu cunoaște *noesisul*, intuiția intelectuală. Deducției platoniciene, care explică frumosul immanent lumii printr-o cauzalitate ideal-transcendentă, Aristotel îi opune o metodologie inductivă, pornind (cum observă Schasler), nu de la conceptele generale de *frumos* și *artistic*, ci de la domeniul concret pe care-l vizează aceste concepte (artele particulare) și duce cercetarea de la ele la general.

Frumosul va exista și va avea o existență sporită pentru Aristotel, care vede esența immanentă existenței și refuză dualitatea platoniciană a lumii sensibile și lumii Ideilor, a fenomenelor și a realității în sine. De la universal la individual, caratele ontologice sporesc la Aristotel, în vreme ce la Platon scad: pentru Aristotel, individualul este adevărata realitate, iar pentru Platon ființa adevărată era universalul concret și separat al Ideilor. Diferența e cât se poate de clară și de substanțială. Ea se resimte puternic și în zona problemei frumosului: în timp ce Platon îi găsea expresia supremă în Idee, Aristotel o caută în concretul individual. Ceea ce aduce el nou prin atitudinea lui teoretică declanșează substanțiale mutații de accent și însuși eșafodajul atât de greu de reconstituit al concepției platoniciene în sfera esteticii se clatină din temelii; am putea adăuga că se și prăbușește. Aristotel atacase, într-adevăr, tocmai suportul principal al concepției platoniciene despre frumos: *chórismosul* Ideilor.

Refuzând metafizica Ideilor, Aristotel dă o altă prețuire artei mimetice și o ridică la o demnitate de alt rang. În contextul său teoretic, arta nu mai poate fi acuzată că, gnoseologic, ar fi o imitație mincinoasă; ea nu mai e privită ca fiind copia unei copii, ci copia unei realități, deci ceva consistent și veridic.

La Aristotel se deschide larg, deși numai principal (adică fără dezvoltări și precizări mai ample), calea unei alte estetici a frumosului, bazată pe cercetarea analitică și pe generalizările ce se justifică prin structura faptului artistic finisat și consacrat. Arătându-se cum anume e alcătuită o tragedie bună, care îi sunt părțile și raporturile dintre ele, căror elemente și ce anume importanță trebuie să le dăm, nu se face și o estetică a tragediei, o teorie a frumuseții tragediei, chiar dacă nu se insistă prea mult în clarificarea și dezvoltarea acestei probleme?

Cu Aristotel vedem și mai clar în ce măsură estetica antică s-a orientat, succesiv sau simultan, spre două izvoare polare:

filosofia și arta. În *Poetica* aristotelică prevalează cea de a doua: frumosul e văzut și extras mai ales din artă. Astfel, estetica naivă a presocraticilor – care și ei aveau în vedere fie concreul natural receptat senzorial, fie arta însăși – pare să ajungă, după aventurile speculației platoniciene, pe o treaptă superioară la perspectiva specific estetică deschisă asupra artei de genul Stagirit.

Din păcate însă, și la Aristotel ne vom întâlni cu aceeași incertitudine de care ne-am izbit la Platon: în analiza pe care o face tragediei și poeziei în general, nu știi unde e linia de demarcație între teoreticianul anatomist și legifentor al unui gen artistic și unde să sesizezi perspectiva estetică a genului explorat.

2. Cele spuse mai înainte despre atitudinea teoretică generală a lui Aristotel se verifică nu numai în raport cu concepția lui despre frumos, ci și în raport cu aceea despre artă. Aproape punct cu punct, el se va opune procesului pe care Platon i-l deschide artei, căutând s-o reabiliteze, dacă era cazul, arătând nu numai că nu este periculoasă, ci că e de-a dreptul utilă și necesară. Una dintre pozițiile lui principale va fi teza normalității creației artistice. Ceea ce pentru Platon era miracol supranatural, intervenție divină, e considerat de Aristotel un fenomen natural, explicabil prin cauze firești: poezia se bazează pe darul înăscut al omului spre imitație, pe darul ritmului și armoniei. Apoi, poezia imitând realitatea, ne dă o cunoștință valabilă, fiindcă are în față modelul adevărat și nu copia unei copii, ca la Platon. Aici răzbate, evident, caracterul materialist al gândirii lui: arta, ca formă a cunoașterii, e subordonată realului preexistent, întrucât *orice formă de cunoaștere este în funcție de natura pe care o reflectă și căreia tinde să i se conformeze*. Autorul operei de artă nu este nici el pasiv, ca la Platon (v. *Ion*) și nici arta nu e o simplă translatare mecanică a realului – ea este o transfigurare creatoare a lui în sensul formei sale perfecte.

Aristotel apără în continuare ara și de învinovățirea că ar fi lipsită de evlavie, înfățișând zeii sub aspectele lor presupus detestabile. În această privință, recunoscând tacit că aici e un sâmbure de adevăr, el dă anumite sfaturi celor ce vor să facă o tragedie cum se cade și să se ferească de astfel de greșeli. De

exemplu, elzere tragediei să fie *imitarea unei acțiuni alese* și să țină seama de sensibilitatea spectatorului la deznodămintele impregnate de omenie și dreptate. Cel bun nu trebuie să iasă înfrânt și nici cel rău triumfător. Obiecției platoniciene că poezia declanșează patimi josnice, Aristotel îi aduce întâmpinarea că patimile nu sunt așa de condamnat, întrucât nu o dată ele slujesc viruții dacă sunt bine alese, bine întrebuințate și ferite de excese

Dar ceea ce poate interesa în mod deosebit e faptul că Aristotel găsește în *desfătare* unul din scopurile principale, deplin justificate și onorabile ale artei. De această plăcere ne vorbește și Platon, dar el o consideră suspectabilă, dacă nu chiar condamnată, în timp ce pentru Aristotel ea e curată și nevătămată, fiind însoțită de „purificare”.

Aristotel caută să integreze arta în rosturile vieții umane și s-o arăte argumentat ca fiind de o solidă utilitate. Printre alte argumente, el îl va găsi și pe acela că arta e o altfel de muncă decât cea obișnuită (anume, una însoțită de plăcere), care reconstituie și reface energiile cheltuite cu munca productivă.

Cu aceasta, desigur, Aristotel n-a pierdut din vedere rostul educativ al artei, misiunea ei morală în sprijinirea virtuții. Convingerea lui este însă că tocmai educația e aceea care trebuie să cușindă și activități ce oferă o pură desfătare, ceea ce e demn și nobil pentru om. În *Politica* ni se spune cât se poate de clar că muzica, după tradiție, nu era privită ca utilă, nici ca necesară educației, cum sunt alte arte și științe, ci folosea numai ca un mijloc de întrebuințare demnă a timpului liber, căci, după părere timpului – la care aderă și Aristotel –, dacă există vreo desfătare vrednică de un om liber, aceasta este procurată de muzică.

Remarcabilă în gândirea aristotelică este distincția pe care accentuează între *util* și *frumos*, acordându-le, parțial, o oarecare autonomie. *Kalokagathia* pare să se desfacă, din moment ce se admite și o desfătare artistică (deci pe linia frumosului), dar fără scop practic, nici măcar cu intenții etice; deși, cum am mai spus, lui Aristotel nu-i este deloc indiferentă acțiunea morală a modalităților muzicale. Poate fi declarată aproape surprinzătoare afirmația din *Politica*, după care *preocuparea ex-*

clusivă cu idei practice nu se potrivește nici sufletelor nobile, nici oamenilor liberi. Gestul de delimitare a esteticului de alte valori și-a găsit o deplină aprobare, printre alții, și la cunoscutul istoric al filosofiei Gomperz.

De fapt, Aristotel caută doar să justifice rosturile unei arte care nu ne procură decât desfătare estetică; el nu caută să despartă frumosul de moral (etic). În educație, spune el (tot în *Politica*), se primesc numai cântecele și armoniile care au un caracter moral.

Definind *catharsisul* și arătându-l ca scop al tragediei, ca efect asupra spectatorului, Aristotel aruncă în balanța reabilitării încă un argument cu remarcabilă greutate, deși nici Platon nu fusese cu totul străin de acest fenomen.

3. Problema frumosului pare să nu fi fost fundamentală în estetica lui Aristotel – cel puțin nu în lucrările care au ajuns până la noi. Dialogurile platoniciene îi acordă mai mult spațiu, în timp ce tezele aristotelice cuprind considerații practice cu privire la creația artistică, o analiză genială a tragediei și referiri susținute asupra problemei raporturilor frumosului cu binele și utilul.

Platon n-a definit categoria frumosului; Aristotel, dimpotrivă, ne-a lăsat o definiție scurtă și fermă în *Metafizica* (cap. XIII): „Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria și definitul și pe acestea, mai ales, le scot în evidență științele matematice”. Ea este completată în cartea a VII-a a *Poeticii*, unde frumosul e arătat ca atribuibil doar acelor ființe sau lucruri compuse din părți diverse, dispuse într-o anumită ordine, și care au, pe deasupra, o dimensiune potrivită. Astfel definit, frumosul este, ca și la Platon, universal, în sensul că elementele lui se pot regăsi atât în sferile cerești, cât și în sânul formelor vieții de pe pământ ori în viața socială (ca, de exemplu, într-un stat bine gospodărit, condus după legi respectate). El există și în corpul omenesc, în sănătatea și forța acestuia, în domeniul moral sau în registrul senzorial (sunete, culori etc.).

Universalitatea frumosului – idee care îi aparținuse și lui Platon – oferă o posibilitate de clasificare relativ similară cu aceea pe care am încercat s-o deslușim la dascălul Academiei. Schasler distinge, ca primă treaptă a frumosului la Aristotel,

frumosul formal, excluzând astfel considerarea lui prin prisma utilizării exterioare, ceea ce, în ochii istoricului german, este semnul unui evident progres. Frumosul formal este determinat – cum am văzut – prin ordine, simetrie, măsură (limitare). Limitarea e aceea care face ca obiectul să ia aspectul de *unitate* în raport cu alte obiecte; ordinea și simetria acționează în cadrul raportului dintre părți și întreg, care e *unul* în raport cu părțile lui. Frumosul este, deci, *unitate în diversitate*, adică integritate și justă așezare a părților în ansamblu. Dar părțile trebuie să se afle și între ele într-o potrivită așezare, iar sub acest aspect ordinea e *simetrie*, ca al treilea moment al frumuseții formale.

Prin urmare, avem și la Aristotel o frumusețe a regularității matematice, chiar a formelor geometrice, deși nu această regularitate matematică este în stare, singură, să asigure frumosul. Frumosul formal se ridică deasupra exactității și simplelor raporturi matematice, el implică concretul lucrurilor reale sau frumusețea naturii. Dar, ceea ce reține aici Aristotel de la Platon și de la alți gânditori greci (cum este Democrit), e convingerea în existența unei *structuri obiective a frumosului* formulabilă în abstract, deci a unui *frumos formal*.

Aristotel n-a căzut nici în idealism, nici în formalism, ci a conceput frumosul în mod materialist, ca proprietate a lucrurilor și fenomenelor însele, exterioare omului.

Dar, dacă frumosul cunoaște universalitatea, nu înseamnă că numai el tronează în existență. În lume există ordine și dezordine; frumosul stă alături cu urâtul.

Aristotel n-a rămas, însă, numai la determinarea matematic-structurală a frumosului. În *Retorica*, el relaționează frumosul la *ceea ce e plăcut sau preferabil în sine*, oferind și definiția după care frumos ar fi *ceea ce e lăudabil pentru sine sau e lăudabil pentru că este și bun*. Aristotel nu lasă frumosul în exclusivitatea perspectivei matematice, ci se străduiește să-i evidențieze corelațiile și implicațiile cu artisticul, eticul și sfera naturii. Asemenea celei platoniciene, considerarea aristotelică a frumosului este complexă, iar aparenta discontinuitate a determinărilor nu e decât rezultatul efortului de a epuiza multilateralul.

Ca urmare, în sfera morală frumosul va prezenta aspecte noi, specifice. El se deosebește de bine prin două trăsături: are

caracter sensibil și nu implică o finalitate strictă. Ambele valori se armonizează în cadrul *virtuții*, care este o sinteză a frumuseții și moralității. Felul cum consideră Platon raportul concret dintre valoarea morală a faptei și frumusețea ei ne face să vedem limpede că, în această sferă, calitatea morală este criteriul frumuseții. Întâlnim și unele neconcordanțe: în *Retorica*, binele apare subordonat frumosului, e criteriul acestuia, în timp ce în *Etica* frumosul e o calitate a binelui. Totuși, sunt stabilite și deosebiri între bine și frumos: virtutea aparține *indivizilor, intențiilor lor interioare*, iar frumusețea aparține *acțiunilor, realizărilor*. Binele *se face*, frumosul *se contemplă*; binele are finalitate, pentru frumos, finalitatea nu există sau e accesorie. Cât privește utilul, Aristotel îl separă formal și hotărât de frumos, subordonându-l acestuia (v. *Politica*).

Frumosul artistic pare să ocupe, în mod explicit, un loc foarte modest în preocupările lui Aristotel. Așa cum asertează Bayer, el ar fi situat arta mai mult în sfera științei și tehnicii. Alții însă (de exemplu, Lévêque) susținuseră că, pentru Aristotel, obiectul adevărat al artei ar fi fost tocmai frumosul, delectarea prin frumos, despre care am făcut mențiune în paginile anterioare. Gânditorul român Mircea Florian se îndoia și el că, într-adevăr, la Aristotel arta ar fi o creație a frumosului și nota, în același timp, ceea ce numea *caracterul anestetic al frumosului*, la Stagirit. Totuși, convingerea noastră este că din analiza aristotelică nu lipsesc criteriile estetice. Și aceasta reiese foarte evident chiar din alineatul de început al vestitei sale opere (cel care nu este îngăduit să scape atenției celor care se pronunță în această problemă): „Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăruia dintre ele; *despre chipul cum trebuie alcătuită materia pentru ca plâsmuirea să fie frumoasă*; din câte și ce fel de părți e alcătuită, așijderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare – începând, cum e firesc, cu începutul”. Partea subliniată dovedește cu prisosință că *tocmai criteriul estetic* a fost luat în seamă de Aristotel. Se pare că Lévêque era acela care avea deplir dreptate să considere că, deși scrierea *Despre frumos* s-a pierdut, ne-a rămas, totuși, de la Aristotel o concludentă și transparentă aplicare a principiilor sale relative la frumos, în *Poetica*.

Cerințele formulate de filosoful grec cu privire la diverse forme de artă pledează, cu îndreptățire neîndoieală, în același sens. Analiza tragediei se face, evident, prin prisma criteriilor frumosului; stilul poetic e abordat și din perspectiva mărimii, calitățile lui fiind puse în funcție de respectarea cerințelor acestei categorii. Stagiritul recomanda oratorului să întrebuințeze epitete nici prea lungi, nici prea scurte. Opera poetică se cere a fi un întreg unitar, bine încheiat, cu părți care se succed necesar ori verosimil și decurg firesc unele dintr-altele, cu lăsarea la o parte a acțiunilor și întâmplărilor secundare, ne semnificative. El reclamează, printre altele, justificarea părților în ansamblu și organicitatea acestuia.

Frumosul este ordine, spune Aristotel – o spusese și Platon; tocmai de aceea, tragedia trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit, iar subiectul ei trebuie să se desfășoare în acest fel; frumosul e simetrie, ceea ce se reflectă tocmai în cerința unei structuri tripartite a tragediei: început – mijloc – sfârșit. Frumosul este limitare, în conformitate cu care „subiectele trebuie să aibă și ele o oarecare întindere, o întindere lesne de cuprins cu gândul...”. În general, mai tot ce spune Aristotel despre tragedie se plasează pe coordonatele estetice ale organicității, ordinei, armoniei, limitei, adică *măsurii*. Chiar dacă nu o face în mod explicit și sistematic, criteriile frumosului sunt cele pe care le aplică vizibil Aristotel, deși în cea mai mare parte în mod tacit.

Nu avem nici la Aristotel – cu toate progresele gândirii sale în raport cu Platon – o teorie științifică a frumosului. Deși temeliiile cercetărilor sale sunt incomparabil mai solide, el a trecut, pe de o parte, la o cercetare prea morfologică a unui anumit gen artistic, fără a evidenția mai detaliat o estetică a genului, iar, pe de altă parte, în considerațiile generale despre artă și frumos, Aristotel e mai fragmentar decât Platon, păstrând, în mare măsură, indistințțiile acuzate la dascălul său. Nici la el nu este de văzut o clarificare a specificului estetic în raport cu binele și adevărul. Totuși, așa cum am evidențiat, Aristotel indică limpede posibilitatea unei analize estetice a artei, respectiv dovedește că a sesizat în mai mare măsură decât Platon condițiile estetice ale artei și deductibilitatea unei structuri formale a fru-

mosului din opera concretă. Mai mult decât atât, în opoziție cu Platon – care subordona cu totul frumosul sensibil cerințelor etice, pedagogice și politice –, Aristotel vede și susține îndreptățirea unei arte care place printr-un frumos fără scop sau, mai bine zis, prin niciun alt scop decât acela de a delecta sufletul omenesc, înnobilându-l și ridicându-l într-o sferă spirituală eliberată de tribulațiile mărunte ale vieții. Recunoscând clar această bivalență a artei (inegal dezvoltată în preocupările lui), Aristotel atinge și aici o profunzime mult mai mare și un orizont mult mai larg decât acelea ale dascălului său. El s-a ridicat – fie și printr-o nesuținută intuiție – la sesizarea clară a specificului estetic al frumosului, premergând, foarte de departe și doar ca simplu gest, tendința pură spre artă.

IV. Capitolul de încheiere al tezei a vrut să ofere, pe scurt, o privire de ansamblu asupra raportului celor trei mari filosofi greci la formularea problemelor estetice ale artei și frumosului, o evaluare a nivelului până la care s-a ridicat gândirea lor în acest domeniu și, bineînțeles, o reprivire a legăturii ideilor estetice cu cele filosofice printr-o considerare finală a influenței pe care a avut-o gândirea filosofică asupra mersului ideilor estetice al celor trei filosofi. Unele dintre aceste considerații le-am evocat chiar în paginile de până aici ale acestui rezumat, astfel încât nu mai socotim necesar să revenim asupra lor.

În general, Socrate este mai puțin luat în seamă ca estetician, deși lui îi aparține începerea dezbaterii deschise asupra esenței frumosului, precum și prima operație susținută de adecvată definire a acestuia.

Cele două nume centrale din perioada clasică a filosofiei grecești, luate în considerație, sunt cele ale lui Platon și Aristotel. Ca greutate personală, ei sunt apreciați diferit. Pentru un Schasler, Aristotel ar avea prioritate valorică, dar Ch. Bénard, platonist ardent, se va strădui să-l așeze pe acesta pe o treaptă mai jos decât Platon. Într-o lucrare mai recentă, Denis Huisman face și el din Platon figura centrală a esteticii antice grecești. Dar, o atare problemă este și greu de soluționat și nici nu prezintă un interes deosebit pentru ordinea de idei a tezei noastre. Din considerațiile pe care le-am făcut asupra ideilor estetice ale

celor doi gânditori, rezultă și pentru noi că Aristotel e acela care a așezat considerația frumosului pe un teren mai solid și a deschis larg calea pentru o viitoare tratare a problemei frumosului dintr-un punct de vedere mai științific, eliberat de încorsetarea idealismului platonician.

De un deosebit interes este afirmația că Antichitatea nu a avut o estetică propriu-zisă – ceea ce, firește, se poate argumenta. Acestui punct de vedere i s-a raliat, printre alții, B. Croce, din considerații filosofice greu de acceptat. Dar și alți autori, atenți la fuziunea frecventă și susținută a frumosului cu binele, chiar a ridicării binelui la rangul de valoare superioară oricărei alteia și de care depinde oricare alta (inclusiv frumosul), consideră că ideile estetice antice nu s-au autonomizat suficient pentru a constitui o știință aparte. Și aici, opiniile au fost împărțite, iar soluția nu ni se pare a fi alta decât aceea pe care a enunțat-o gânditorul român Tudor Vianu; acesta aprecia că, și în cazul în care nu se admite existența unei estetici antice, rămâne, totuși, sigur faptul că problemele ei s-au pus încă de atunci.

Nu este, însă, vorba numai de o simplă enunțare a unei problematice. În estetica frumosului și în teoria artei, filosofia clasică greacă ne-a lăsat și unele soluții asupra cărora gânditorul contemporan merită să-și arunce privirea.

Astfel, dacă gândirea antică n-a delimitat frumosul de moral, nu înseamnă că teza *Kalokagathiei* e repudiabilă în sine. Există un specific al fiecăreia dintre cele două valori, dar există și o intimă corelație a lor. Numai niște esteti fără măsură ar putea să pledeze pentru absoluta lor disociere. De aceea, trebuie să-i apreciem pe greci pentru că au tratat frumosul prin stricta prismă a umanului, că l-au subordonat vieții, că i-au văzut și reclamat rosturile umane și cetățenești, educative și politice. Grecii sunt cei dintâi care au pledat pentru o semnificație umanistă a artei, desigur, în sensul limitat în care înțelegeau ei umanismul; tot ei sunt cei care, mult departe de noi, au înțeles funcția socială a artei, au cerut și impus artistului și scriitorului responsabilitatea în fața cetății, pentru rosturile creației lor.

I. FRUMOSUL ÎN GÂNDIREA SOCRATICĂ

a) Preliminarii

Primul care a ridicat în mod explicit problema esenței frumosului este fără îndoială, după informațiile care ne stau la îndemână, Socrate. Dar, cum foarte bine observă istoricul german Julius Walter¹, și după el francezul Raymond Bayer, pentru ca Socrate să se fi simțit îndemnat la aceasta e de presupus că ideea de frumos va fi intrat într-o anumită măsură și într-un anume fel în meditația cercurilor poetice și filosofice de mai înainte și din timpul său. Vor fi existat probabil astfel de preocupări în jurul conceptului încât ele să fi constituit o bază și un îndemn pentru intervenția socratică.

Existența, în acea vreme și la nivelul ei, a unei problematice a frumosului, cu antecedente de adâncime în timp, ne-o dovedește și Platon prin *Hippias Major*: dialog menit în întregime să respingă soluțiile care se propuseseră sau se mai propuneau în determinarea și definirea frumosului, dar care nu intrau în vederile sale. Ce sens ar fi avut ca Platon să combată în dialogul menționat – pe ici pe colo chiar cu argumente de valabilitate mai îndoielnică – idei pe care nimeni nu le-ar fi enunțat, nimeni nu le-ar fi susținut?

Istoricii esteticii au deci îndreptățite motive să se în'trebe, așa cum face și Raymond Bayer: „de la ce izvoare presocratice sau socratice, la care teorii anterioare, enunțate sau difuze în opinie, pot și trebuie să fie raportate tezele dominante din *Hippias*, cu alte cuvinte care e starea cercetării estetice la apariția platonismului?”².

¹ Julius Walter, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum*, Leipzig, 1893, p. 102.

² Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 17.

Despre ce „teorii”, deci, poate fi vorba, cu privire la frumos, înainte de Platon? Care era amploarea și adâncimea lor? Se poate vorbi de o „teorie” a frumosului în gândirea greacă înainte de Socrate, și care era sensul ei?

Istoricii menționați mai sus fac referință la ideile despre frumos schițate într-o epocă începătoare cu mult înainte de apariția filosofiei, în sfera creației de artă și la ideile despre frumos elaborate în faza presocratică a dezvoltării filosofiei însăși.

E sigur faptul că oamenii creatori de artă și cu deosebire cei mai dotați și mai instruiți ca inteligență, talent și sensibilitate, au *sesizat, savurat și numit* – cu alte cuvinte, au descoperit – frumusețea lucrurilor, exprimându-și încântarea fie în versuri, fie în alte forme. Era însă aceasta o teorie a frumosului? Nu vorbește însuși Bayer de „gângurelile estetice ale poeziei”?³ Credem că lucrul cel mai drept ce se poate spune pentru a caracteriza etapa respectivă de reflectare a frumosului în conștiința omenească este că ea se face încă pe un plan psihic incipient de percepție, emoție, admirație, nu însă de teoretizare propriu-zisă. Cel mult putem spune că e vorba de pipăiri teoretice superficiale, disparate și fragmentare. Poziția aceasta în fața frumosului nu angajează esența generală a fenomenului, nici integrarea lui în relații conceptuale mai largi cu alte domenii filosofice, pentru că în vremea aceea nici nu era dezvoltată în Grecia o filosofie propriu-zisă.

Într-o epocă în care gândirea filosofică nu și-a desfășurat coordonatele, gândirea estetică însăși nu putea să aibă decât un caracter pre-filosofic, mitologico-poetic.

Într-o privință, elementele gândirii pre-filosofice despre frumos reprezintă foarte puțin. A constata existența frumosului și a o afirma nu ține de un stadiu sau de un efort prea adânc al conștiinței și simțirii omenești; putem spune chiar că este un dat de experiență curentă la îndemâna oricui, nu numai azi, dar și în vremea lui Homer. Nu ne putem considera prea avansați aici dacă vedem și recunoaștem că frumusețea e un atribut al multor fenomene ale naturii, al multor ființe și fapte omenești. E tot un

³ *Ibidem*, p. 18.

dat de experiență curentă, semnalabil și valorificabil pe calea simplei constatări empirice.

Totuși, nu se poate contesta că avem realizată întâi de toate o primă conturare a domeniului concret al frumosului, o primă selecție și, am zice, o „hartă” a lui. În ansamblu, este implicit recunoscută vastitatea sferei de prezență a frumosului: natură, om, caractere, acțiuni, psihic, artă. Pe lângă aceasta avem o primă sesizare a raportului dintre frumos și alte valori, mai ales binele și utilul, în jurul căruia se va învărti multă vreme gândirea greacă și nu numai cea greacă. Așa cum s-a remarcat, *kalokagathia* e întrevăzută chiar dacă nu s-a născut încă. Să mai adăugăm că pe „hartă” frumosului s-au conturat cele două mari aspecte, ramuri ale lui: *frumosul exterior*, fizic și *frumosul interior*, moral, spiritual și uneori afirmarea superiorității celui de-al doilea. Toate acestea constituie, oricum, un început în felul său. O treaptă mai înaltă și o contribuție teoretică de alt nivel aduc unii gânditori presocratici. O dată cu apariția filosofiei propriu-zise se va depăși pragul kalo-grafiei anterioare; interesul nu mai cade pe a stabili ce anume obiecte, ființe, fenomene sunt frumoase sau cele mai frumoase, ci se vor sesiza anumite elemente esențiale constitutive ale frumosului, pentru a se trece apoi la conceptul însuși, ca generalizare a diversului calistic concret. Încă înainte de Socrate s-a efectuat în arta și gândirea greacă nu numai, cum spuneam, o hartă a frumosului, dar s-au întreprins, cu deosebire la filosofii presocratici, incursiuni mai susținute în structura frumosului și s-au stabilit unele relații care vor rămâne și vor fi dezvoltate ca *dominante* ale cugetării estetice la greci.

Să constatăm, de exemplu, că la cosmologii presocratici, elementele constitutive ale frumosului sunt proiectate și integrate în reprezentările plastice asupra lumii. Frumosul, putem spune, aparține structural universului. Dar acest mod de a vedea lucrurile nu e întotdeauna deplin conștient la ei ci mai degrabă intuitiv-spontan, după cum frumosul nu e gândit în puritatea lui, în specificul său, distinct și clar în raport cu ontologicul, fizicul sau matematicul.

Găsim la Democrit – contemporan, cu puțin mai în vârstă, al lui Socrate și, prin longevitatea lui, multe decenii contempo-

ran și cu Platon – enunțate elementele formale ale frumosului, așa cum le vom regăsi la Platon, la Aristotel și la alții – minimalizate categoric doar de un Plotin. Socrate nu va face însă prea mult caz de ele, estetica lui fiind conținutistă.

Încă înainte de Socrate s-a formulat clar relația dintre bine și frumos, care va rămâne o dominantă fără întrerupere a gândirii estetice a marilor filosofi greci. Această kalokagathie va îmbina două valori cardinale după care tânjea mereu spiritul elin, dar în același timp va fi un impediment de seamă pentru autonomizarea și maturizarea esteticii ca știință.

Cu simțul acut și pasionat al valorilor, grecii vor da întâietate eticului, virtuților sufletești morale și vor schița, în consecință, încă de pe acum, o ierarhie în care frumosul sufletește are preponderență în raport cu frumosul fenomenelor materiale, inclusiv al corpului uman.

Estetica frumosului, câtă este, e integrată în cosmologia, ontologia și etica poezilor sau filosofilor. O problemă aparte, mai ales în raport cu frumosul artistic, nu găsim – cel puțin în textele rămase. Democrit, cel mai de seamă dintre gânditorii acestei perioade, dă și cea mai clară precizare a elementelor frumosului formal, ceea ce presupune un nivel deosebit de abstracție și oferă indicații pentru o gândire a frumosului în el însuși. Dar, cum observăm, Democrit e un contemporan al lui Socrate și Platon, iar pe de altă parte el este expresia cea mai înaintată a unor îndelungi solicitări și tensiuni interioare care-și caută liniile unei dezvoltări viitoare.

În această evoluție ulterioară, intervenția eticismului și utilitarismului socratic mai întâi, a idealismului platonician mai apoi, vor fi fiecare în felul său, factori tulburători și trenanți de la o mare linie posibilă de maturizare a unei adevărate estetici antice. Ne gândim la o estetică a frumosului văzut în concret și în expresia sa cea mai pură: *arta*. Filosofia presocratică, chiar în devierile sale idealiste – ne referim, firește, la pitagoricieni și eleați – se vroia o știință a existentului și avea simțul acut al concretului cosmic. Putea fi o bună bază de pornire pentru o analiză științifică a frumosului. Socrate refuză, însă, știința realului și nu vrea să știe decât de știința binelui, iar Platon va evada în inteligibilul Ideilor. Frumosul nu mai este căutat, „la el

acasă”, ci va deveni o altă față a binelui – sau a *Binelui*. E sigur că la acest impas a contribuit minimalizarea artei prin asimilarea ei fie și parțială cu activitatea meșteșugărească, strădania politică reacționară și conservatoare a lui Platon care condamna inovațiile, pleda pentru stabilitatea politică și invariabilitatea moravurilor și, în spiritul secolului al IV-lea, privea cu dispreț munca meșteșugarului, munca manuală cu care, în parte, semăna și cea artistică. Problematika frumosului suporta și ea influențele puternice ale acestui context filosofico-politic.

b) Frumosul și binele

Pentru cunoașterea ideilor estetice ale lui Socrate, avem cele două izvoare principale, Xenofon și Platon – de la Platon numai dialogurile timpurii, cele socratice, întrucât de la *Gorgias* încolo filosoful își enunță propriile sale idei. În general, Xenofon e preferat lui Platon, pentru presupusa mai mare fidelitate a relatărilor. „Nu la Platon trebuie să-l găsim pe Socrate, ci la Xenofon” va spune, printre alții, Raymond Bayer⁴.

Noutatea adusă de Socrate și contribuția lui la progresul ideilor estetice stau în constituirea *kalokagathiei*, adică în încercarea sa de determinare a conceptului de frumos prin fuziunea acestuia cu binele și utilul. Criteriul definirii frumosului este utilul (*kromenon*) adică eficiența obiectului în raport cu folosința în vederea căreia a fost creat. Această asociere între frumos și bine a găsit-o Socrate în tradiția populară, în gustul și concepția timpului, și ea caracterizează profund sufletul elin îndrăgostit deopotrivă de virtute și frumusețe. E de remarcat de asemenea că ideea de care vorbim, a asocierii indisolubile dintre frumos și bine se regăsește în aproape întreaga filosofie a antichității, disocierea esteticului de etic și util fiind o operație teoretică a timpurilor moderne. Pentru greci, frumos și bun erau concepte corelative, exprimabile cu un termen unitar și unificator: *kalokagathia*. Conform acestei concepții, cu cât un om e mai desăvârșit sufletește, cu atâta este și mai frumos. Din punct de

⁴ R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956.

vedere moral, omul cel mai înțelept, cel mai stăpân pe sine, cel mai curajos, cel mai drept, este și cel mai frumos. Socrate vede aici o identitate perfectă între frumos și bine. Raymond Bayer avea prin urmare dreptate când, referindu-se la caracterul fundamental al esteticii lui Socrate, spunea: „E o estetică de pur utilitar și el orientează definitiv conceptul frumosului spre perfect și spre final. E tipul însuși al antiformalismului, și prin consacrarea definitivă a frumuseții interioare, a frumuseții sufletului, alături de cealaltă, el erijează în doctrină estetica conținutului”⁵.

Frumosul, după Socrate, există în lucrurile particulare, cunoscând o mare variabilitate și multiplicitate. Lucruri frumoase sunt foarte multe, îi va preciza el lui Aristip – după Xenofon –, dar aceste lucruri frumoase nu sunt obligatoriu asemănătoare prin faptul că toate au frumusețe, ci unele pot să fie cu totul neasemenea. Aceasta în deplină consecvență cu ideea sa că frumusețea e în funcție de un anume scop căruia i se dedică omul sau îl are lucrul făcut, prin specificul său.

Punctul de vedere suprem al filosofiei socratice este cel moral, în el găsea Socrate măsura cu care judeca în toate celelalte probleme. Deci, în domeniul moral, el concepea o deplină identitate între bine și frumos. „*Moral*, pentru el, se confundă cu *rațional*; aceștia sunt termeni reciproci, sau mai degrabă identici. Deci, dacă frumosul și bunul se confundă moralmente, ele se confundă rațional; și, cum rațiunea nu poate fi inferioară naturii lucrurilor, Socrate ajunge să creadă că peste tot, chiar în lumea fizică, binele și frumosul trebuie să se confunde”⁶.

Ca urmare, același raport între frumos și bine se regăsește și în ordinea lucrurilor materiale. Dar aici se impune introducerea unei permanente și clare distincții a criteriului prin care apreciem binele, utilul și frumosul. Altfel, se poate ajunge la confuzii și chiar la absurde contradicții. Se impune să avem mereu clar și precis scopul în raport cu care judecăm obiectul, *să ne referim la același obiect în raport cu același scop*. Grija

⁵ *Ibidem*.

⁶ Vezi Alfred Fouillée, *La philosophie de Socrate*, 2 vol., Librairie philosophique de Ladrangé, Paris, 1874, p. 173.

lui Socrate e să se păstreze criteriul: omul cu un corp frumos este și *bun*, considerat tot *fizic*, deși sufletește (moral) s-ar putea să nu mai fie *bun*. Socrate nu cade aici în contradicție, întrucât, după cum se vede, omul nu e privit *din același punct de vedere* în ambele cazuri.

Pentru Socrate, *bunătate* și *perfectiune* sunt sinonime, iar perfectiunea exterioară a corpului constă din frumusețea exterioară. Fouillée ne atrage atenția ca, citindu-l pe Xenofon, să nu confundăm *bunătatea* (*agathos*) cu *binele moral*: termenul *agathos* are un sens mai larg și cu înclinație spre util, de *tot ce e bun pentru ceva*. Așa, în sensul socratic, a mânca e bine, deși s-ar putea să nu fie și frumos. Dar aici nu e vorba de un *bine moral*, ci de unul fizic: e un bine corporal, pentru sănătatea interioară; iar sănătatea fiind frumusețea interioară, fiziologică, e vorba de un act frumos, pentru că potrivit scopului său, „A mânca nefiind un bun decât sub raport fiziologic, e frumos numai sub acest raport. E clar că dacă înțelegeți prin acest cuvânt frumusețea vizibilă, formală, artistică, nu se va mai putea spune că a mânca ar fi frumos. Dar nici nu se va putea spune că aceasta e bine sub același raport”⁷.

Deci bunătatea și frumusețea lucrurilor stau într-o anumită perfectiune intrinsecă a obiectelor care constă în armonia cu scopul lor propriu și intim. E vorba la Socrate de o finalitate exterioară și de o utilitate propriu-zisă sau conveniență. Aici el pare să aibă asupra obiectului simțul unei alte frumuseți decât aceea vizual-exterioară și pe care noi o numim propriu-zis *estetică*. Aici intră de fapt criteriul specific elin al *frumosului prin util*.

Problema care se poate ridica, atunci, ar fi: criteriul utilitar epuizează și anulează criteriul plăcerii artistice, al frumosului exterior, al formelor și culorilor? Se pare că nu. Dar, observă Fouillée, criteriul utilității primează: în cazul obiectelor de întrebuințare, „frumosul rezultă mai ales din util; orice altă frumusețe îi va fi subordonată și accesorie”⁸.

Socrate profesează deci o *relativitate* a frumosului; acest

⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 175.

⁸ *Ibidem*, p. 170.

lucru e clar. El caută o definiție, o esență a lui, și găsește doar un criteriu general, dar concret divers: *utilul*. Astfel, una e frumusețea în alergare, alta în luptă. „Lucrurile sunt frumoase și bune relativ la scopul căruia îi sunt potrivite; rele și urâte, în raport cu scopul pe care ele nu-l pot îndeplini”⁹.

Cu alte cuvinte, *utilul e măsura frumuseții tuturor lucrurilor...* Și dacă am parafrizat aici celebra teză protagoreică e pentru că gândirea socratică ne duce fără să vrem la ea. Să nu uităm că el e marele contemporan al sofistilor, e marele lor adversar, dar aceasta nu exclude și unele similarități. De aceea ne putem întreba, cel puțin, dacă Platon nu în mod intenționat l-a făcut să-și renege în *Hippias Major* teza sa fundamentală, acest relativism utilitar, și dacă dialogul nu e și o critică, fină, a lui Socrate însuși care, la drept vorbind, nu se ridicase la o esență conceptuală a frumosului.

Finalitatea utilitară socratică nu trebuie concepută numai ca *externă*, ne îndeamnă Fouillée. Un scop există desigur în orice – după întreaga filosofie a lui Socrate –, dar scopul unui suflet bun e înțelepciunea, și prin aceasta el e perfect și frumos; un corp sănătos și robust e frumos din punct de vedere medical; un corp cu forme frumoase realizează scopul formelor care e acela de a fermeca privirile prin proporție, culoare etc., și e frumos din punct de vedere *plastic*. Scutul, lancea, au însă utilități externe și frumusețea lor e legată de capacitatea de a contribui la realizarea acestor utilități. Deci, la Socrate avem o raportare a frumosului și la o finalitate internă pe lângă utilitatea externă. Dar și în estetică, precum în întreaga lui filosofie, criteriul culminant e cauza finală, binele.

Frumusețea corpurilor nu este deci absolută nici în sensul perfecțiunii; adică un obiect nu poate fi frumos sub toate raporturile, în toate sensurile și relativ la orice. Este ideea permanentă a lui Socrate, pe care caută s-o scoată în evidență și în faimoasa demonstrație pe care i-o face lui Critobol că el, Socrate, îl depășește în frumusețe.

S-ar părea că aici, într-un mod foarte ironic, Socrate s-ar fi dezis de aplicabilitatea tezei funcționale în estetică, deci ar fi

⁹ *Ibidem*, p. 177.

renunțat la definiția pe care o dăduse frumosului. De fapt însă, el nu face decât să reclame în continuare înțelegerea ideii sale că frumusețea unui obiect se determină din anumite raporturi care pot fi diferite, dar care trebuie, în fiecare caz în parte, bine precizate. „Din punctul de vedere al finalității fiziologice, Socrate poate foarte bine să susțină că el are organe și simțuri mai frumoase decât Critobul; dar relativ la forma exterioară și la plăcerea văzului (desfătarea vederii), el n-are desigur această pretenție. Dacă *scopul* propus este acela de a fermeca privirile și a satisface spiritul prin proporțiile plastice și armonia culorilor sau a formelor, organele lui Critobul sunt mai bune, mai utile, mai convenabile, mai frumoase. Dacă însă scopul propus este îndeplinirea optimă a funcțiunilor fiziologice, organele lui Socrate pot conține mai mult bine, utilitate și frumos. În toate cazurile, frumusețea presupune un raport de la mijloace la scopuri; dar scopurile variază. Cum există scopuri mai înalte unele decât altele, există de asemenea frumuseți de diverse ordine. Scopul cel mai înalt, va spune Platon, constituie frumusețea cea mai frumoasă; și scopul absolut, care e binele perfect, constituie frumusețea perfectă”¹⁰.

Există însă și momente în care Socrate pare să facă o disjuncție între frumos și bine, între frumos și efectele lui care pot fi dăunătoare; el menționează un anumit conflict între frumusețea fizică și cea morală. Să fim atenți însă că în gândirea socratică frumosul și binele se întâlnesc și se identifică doar în anumite condiții, idee explicit enunțată de el. Încât nu e de mirare că nu poate fi numai decât o contradicție a gândirii lui în cele ce vom arăta mai jos.

În *Memoriile* sale, Xenofon ne relatează cum Socrate recomandă ocolirea frumuseții fizice atât de ademenitoare dar cu consecințe otrăvite, întrucât destramă înțelepciunea, prudența, făcând pe cineva sclav, cheltuitor și îndepărtându-l de ceea ce e frumos și bun. Frumusețea unui tânăr e periculoasă tocmai în acest fel, și Socrate o invectivează pentru consecințele ei asemănând-o cu otrava unei tarantule: „Nu-ți dai seama – îi repro-

¹⁰ *Ibidem*, p. 181-182.

șează el lui Xenofon –, că acest monstru care se numește un bărbat tânăr și plăcut este cu atât mai redutabil, comparat cu tarantulele, cu cât acestea rănesc prin atingere, în timp ce celălalt, fără a atinge, ci numai prin înfățișarea lui, emană chiar de foarte departe un nu știu ce care transpune în delir?”¹¹. E adevărat că aici e vorba de frumusețea care implică declanșarea erosului fizic, dar nu-i mai puțin adevărat că frumosul e văzut de Socrate, ca izvor principal al unor consecințe ostile binelui, frumuseții caracterului și moravurilor. O astfel de frumusețe trebuie evitată, în care sens e și consiliat Xenofon: „Încât, Xenofon, te sfătuiesc, când vei vedea o persoană frumoasă, să fugi cât vezi cu ochii...”¹². Și Xenofon, pornit să-l apere fără rezerve pe Socrate în fața posterității, vrea să ne convingă că și acesta dădea dovadă de o uriașă forță de reținere, deoarece „se îndepărta mai ușor de băieții frumoși și drăguți decât alții de oamenii urâți și diformi”¹³.

Dintr-un alt pasaj, tot din Xenofon, pare de asemenea să rezulte că binele nu e inclus în frumos, că frumosul poate fi utilizat în sens bun sau rău. Ar fi zis Socrate, într-o convorbire, cu sofistul Antifon: „Antifon, nu e oare intrat în practica noastră că se poate face cu frumusețea ca și cu înțelepciunea o întrebuințare cinstită sau una rușinoasă? Oricine face trafic cu frumusețea, cu oricine vrea să i-o plătească, se numește un prostituat; dar cel ce cunoscând un om animat de virtute, caută să-și facă din el un prieten, e considerat ca un om cu minte”¹⁴. Însă – ar fi putut răspunde Socrate –, *una* este frumusețea și *alta* este întrebuințarea ei, așa că din punctul său de vedere, n-am avea nicio reală contradicție între frumos și bine, fiind vorba de *obiecte diferite*.

Textele xenofontice ne lasă să întrevădem însă și alte aspecte ale considerării frumosului de către Socrate. Frumusețea are și ceva inefabil și intraductibil în cuvinte. Așa era frumuse-

¹¹ Xenophon, *Oeuvres complètes* (traduction nouvelle avec une introduction et des notes, par Eugène Talbot), tome premier, Paris, Hachette, 1859, p. 20.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 28.

tea Theodotei, una dintre acele femei celebre care au robit cu farmecele ei inexprimabile setea de frumos a grecilor. „Trebuie să mergem s-o vedem – spune Socrate referindu-se la ea –, căci nu poți să înțelegi din auzite ceea ce cuvântul nu poate exprima”¹⁵. Acestui text am putea, eventual, să-i apropiem fraze din *Lysis*: „Numai că frumosul pare ceva delicat, lucios și alunecos, de aceea poate ne și scapă atât de lesne din mâini”¹⁶. Dar, așa cum nu am găsit o inconsecvență în a admite și un frumos exterior, supus numai contemplării, avându-și însă și acesta „utilitatea lui”, nu găsim o abatere nici în a constata „inefabilul” acestui frumos contemplat. Constatarea socratică rămâne încă tulburătoare din alt punct de vedere: în treacăt, Socrate sesizează un aspect fundamental al frumosului sensibil, esențial unei estetici care ar elimina criteriul funcțional.

c) Utilul, criteriu fundamental

În esență însă, Socrate definește frumosul, categoric, prin criteriul utilității. O spune extrem de clar Xenofon în numeroase locuri: fiecare obiect (frumos) e frumos numai pentru întrebuințarea (folosul) căreia îi este destinat și invers, un obiect frumos nu e frumos sub alt raport decât acela al întrebuințării lui. Deci, va conclud Socrate în convorbirea cu Eutidem, expusă de Xenofon, un lucru util e frumos pentru cel căruia el îi este util.

Frumos e ceea ce e util și nu e frumos decât ca util. Lui Pistias, fabricant de platoșe îi spune că o platoșă e frumoasă nu pentru că e aurită, cizelată și strălucitoare, ci pentru că se potrivește pe corp și poate servi ca mijloc de apărare. Foarte tranșant apare Socrate în convorbirea cu Aristip care, vrând să-l înfrunte, îl întreabă: „*Dar și coșul de dus gunoiul e un lucru frumos?*”. Însă Socrate rămâne pe poziție; exemplul invocat de Aristip nu-l descumpănește: „*Da, firește, și un scut de aur e urât dacă umul [coșul – n. ns., D.I.] e bine făcut pentru serviciul*

¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶ Platon, *Lysis* (trad. C. Noica), ELU, București, 1969, p. 31.

la care îl întrebuințăm, iar celălalt nu”. Și mai departe, în teză generală: „Lucrurile sunt bune și frumoase pentru întrebuințarea la care ne slujim de ele, și sunt rele și urâte pentru serviciul la care nu se potrivesc”¹⁷. Deci, aici ar rezulta că nu există un frumos „în sine”, că un lucru poate fi și frumos și urât judecat în raport cu scopuri (utilități) diferite și că numai *utilitatea specifică* îi conferă lucrului frumusețe. „Adesea... spune Socrate, ceea ce e frumos pentru curse nu e frumos pentru luptă, și ceea ce e frumos pentru luptă nu este pentru curse”¹⁸. Și tot din discuția cu Pistias înțelegem că valoarea platoșelor acestuia stă într-o anumită proporție, dar nu într-o proporție oricare, ci în aceea care corespunde proporțiilor corpurilor care vor îmbrăca platoșa. Aici intră în considerație mai ales *potrivirea* platoșei cu proporțiile corpului în vederea unei *utilități* reale a instrumentului: „Mi se pare că tu – îi spune Socrate lui Pistias – nu înțelegi cuvântul proporționat în sens absolut, ci relativ la întrebuințarea obiectului, ca și cum ai spune despre un scut că e bine proporționat din momentul în care acesta îi convine celui ce se folosește de el; și tu ai putea să spui același lucru despre o hlamidă sau despre oricare alt obiect”¹⁹.

Aceeași concepție o regăsim, susținută cu exemple similare, în *Banchetul* lui Xenofon. Din „lupta” care se leagă între Socrate și Critobul rezultă o serie de aserțiuni despre frumos, asupra cărora ambii combatanți cad de acord. Frumusețea există nu numai la om dar și în alte ființe – la un cal, de exemplu, la un bou – și la „multe lucruri neînsuflețite”²⁰. „Și un scut, o sabie și o lance pot să fie frumoase”. „Și cum se face – va întreba Socrate – că atâtea lucruri cu totul deosebite între ele, sunt toate frumoase la fel?”. „Dacă sunt bine lucrate pentru întrebuințarea la care le-am ales, sau bine făcute pentru lucrul la care avem nevoie de ele, sunt frumoase”²¹. Așa se face, va argumen-

¹⁷ Xenophon, *Din viața lui Socrate* (trad. Șt. Bezdechi), Editura Cultura Națională, București, 1925, p. 137.

¹⁸ Xenophon, *Mémoires*, în *Oeuvres complètes*, p. 86-87.

¹⁹ *Ibidem*, p. 93.

²⁰ *Idem*, *Din viața lui Socrate*, p. 41.

²¹ *Ibidem*.

ta Socrate, că ochii lui sunt mai frumoși decât ai lui Critobul, deoarece fiind mai bulbucăți văd nu numai înainte dar și lateral, ceea ce înseamnă că văd mai bine... Iar ochii cei mai frumoși nu-i are nici Socrate ci *racul* fiindcă sunt „*niște ochi înzestrați cu un văz minunat*”²². Și așa, pe rând, reiese că Socrate era o frumusețe, căci și nasul și gura lui erau mai apte să corespundă funcțiilor biologice ce le revin...

Fără îndoială că în discuția relatată mai sus e cuprinsă în esență poziția lui Socrate în problema frumosului, dar nu se poate trece prea ușor peste structura sofistă a argumentării și mai ales peste tonul glumeț al discuției, întrecerea de care e vorba în *Banchetul* lui Xenofon fiind mai mult o scenă hazlie – și nu lipsită de oarecare autoironie – chiar prin rezultatul la care se ajunge: Socrate mai frumos decât Critobul! Dar Xenofon revine în relatările lui despre Socrate și ne redă aceeași concepție. În discuția cu Aristip, la care ne-am referit și mai înainte, sunt exprimate cu claritate mai multe teze fundamentale cu privire la frumos:

- 1) frumosul există în lucruri, e obiectiv;
- 2) frumosul există în foarte multe ființe și lucruri și ia înfățișări diferite, după factura și funcția acestor lucruri;
- 3) ceea ce face totuși ca lucruri între ele foarte deosebite să fie asemenea prin frumusețea lor (adică să fie toate frumoase) sau, altfel spus, frumosul care e unul și același să ia înfățișări atât de diferite de la un lucru la altul (să se împace cu multiplicitatea în diversul lucrurilor), este criteriul *utilității* acelor lucruri: menirea lucrurilor e diferită (scutul apără, sulita lovește în adversar) dar dacă ele corespund, fiecare, sarcinii ce o au sunt frumoase;

4) binele și frumosul sunt identice: „Crezi tu deci că altceva e binele și altceva e frumosul? *Nu știi* – zice Socrate – că tot ce e frumos pentru un cuvânt, e bun pentru același cuvânt? Virtutea nu e, într-o împrejurare, bună, și frumoasă într-alta; oamenii de asemenea sunt numiți buni și frumoși în același fel și din aceleași motive: ceea ce în cazul oamenilor le alcătuiește frumusețea aparentă, le dă în același timp și bunătatea; în sfâr-

²² *Ibidem*.

șit, tot ce poate fi folositor oamenilor e frumos și bun cu privire la folosința la care îl putem întrebuința”²³.

Prin urmare, după Socrate, frumusețea corpurilor stă în potrivirea de ansamblu a părților lor în vederea scopului ce le revine pentru utilizare în folosul omului. „Toate faptele drepte și virtuose sunt și bune și frumoase în același timp”²⁴ și „nu putem face nimic frumos, bun, cinstit, decât prin virtute”²⁵.

În *Banchetul* xenofontic se distinge în concepția lui Socrate – deși cu totul în treacăt – ideea unui frumos static și a unui frumos dinamic, expresie a corpurilor în mișcare armonică și a unor atitudini. Arătând un tânăr dansator, Socrate observă: „Uitați-vă cum acest băiat frumos pare încă și mai frumos când ia atitudini decât atunci când e în repaus”²⁶. E foarte limpede, deci, în ce mare măsură Socrate asociază frumosul cu binele și utilul; și dacă ne bazăm mai ales pe Xenofon, care nu amestecă ideile lui cu ale dascălului, cum face Platon, rezultă că Socrate nu realizează definirea esenței specificului estetic, întrucât o deplasează în *etic*; valoare pentru noi extrinsecă frumosului. Socrate chiar a și exagerat de multe ori apropierea sau unificarea frumosului cu utilul; comoditatea unei case era aceea care-i constituia frumusețea. Casa cea mai frumoasă, după aprecierea lui, este aceea care oferă adăpostul cel mai confortabil în orice anotimp, și în care îți poți adăposti cu mai mare siguranță avutul.

Doctrina atribuită de Xenofon lui Socrate cu privire la frumos e confirmată clar de mai multe ori în textele platoniciene. Astfel, și *Alcibiade I* vine să susțină *Memorablele*: ceea ce e util e declarat frumos prin însuși faptul de a fi util; ceea ce e drept e frumos pentru că e drept. Ceea ce e just nu poate fi urât; ceea ce e just este, de asemenea, și frumos”²⁷. Acolo se pune și întrebarea dacă există cumva lucruri frumoase care sunt rele și

²³ *Idem, Mémoires...*, p. 86.

²⁴ *Ibidem*, p. 139.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem, Le Banquet în Oeuvres complètes*, p. 212.

²⁷ Platon, *Alcibiade I și II* (trad. Șt. Bezdechi), Editura Casa Școalelor, București, 1944, p. 28-29.

lucruri urâte care sunt bune²⁸. Așa, sărind în ajutorul cuiva în timpul unei bătălii faci un act de curaj care e și frumos, dar poți muri sau să fii rănit, ceea ce e rău. Socrate precizează însă că *moartea și curajul sunt lucruri diferite* și prin urmare ele sunt două, deci „fapta de a veni în ajutorul prietenilor nu e frumoasă și rea din același punct de vedere”²⁹.

Hotărâtor pentru Socrate – și *Alcibiade I* evidențiază răspicat – este necesitatea de a preciza raportul sub care consideri un lucru. Dar o dată precizat acest raport, trebuie să gândim că o faptă „întrucât e frumoasă e și bună”³⁰ și întrucât e bună, e și frumoasă, iar întrucât e rea, e și urâtă. Relația dintre frumos și bine – în condiția menționată – este oarecum de esență: „nici un lucru frumos, întrucât e frumos, nu poate să fie rău...”³¹. „Ceea ce e bun e și frumos în același timp”³². Și cum ceea ce e bun e și util, Socrate își confirmă și în *Alcibiade* utilitarismul, ceea ce n-ar putea surprinde de fel mai ales pe cei ce emit opinia că *Alcibiade* ar fi de fapt o scriere a lui... Xenofon!

Deci, diferitele frumuseți sunt relative la diverse „bunuri”. În *Lysis*, Socrate se va pronunța în același sens: „După socotința mea, frumosul este binele”³³. La fel în *Gorgias*, în care, după cum vedem, binelui îi este asociat *agreabilul*: „– Tu nu crezi, după cât se pare, că frumosul și binele, răul și rușinosul, ar fi același lucru. – Nu, desigur. – Și ce spui tu la asta? – Tot ce e frumos în ce privește corpul, culoarea, figurile, sunetele, genurile de viață, le numești tu frumoase fără niciun motiv? Și ca să începem cu corpurile frumoase, când tu spui că-s frumoase, nu e oare aceasta de fel, sau în raport cu întrebuintarea la care le supunem sau în vederea unei anumite plăceri, pentru că înfățișarea lor face să se nască un sentiment de bucurie în sufletul celor ce le privesc? Există în afară de asta vreo altă rațiune care te-ar face să spui că un corp e frumos?” – Nu cunosc niciuna. –

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 30.

³¹ *Ibidem*, p. 31.

³² *Ibidem*.

³³ *Idem*, *Lysis*, p. 31.

Nu numești tu frumoase iarăși toate celelalte lucruri fie figuri, fie culori, pentru plăcerea sau utilitatea pe care le procură, sau și pentru una și pentru alta deodată? – Da. – Nu e oare tot așa cu sunetele și cu tot ce aparține muzicii? – Da. – Tot așa, ceea ce e frumos în materie de legi sau de modalități de viață, nu e frumos fără îndoială pentru o altă rațiune decât pentru că este sau util, sau agreabil, sau și una și alta? – Se pare! – Nu e oare la fel cu frumusețea științelor? – Fără discuție, și înseamnă a defini bine frumosul, Socrate, definindu-l cum faci tu (ca fiind) ceea ce e sau bun sau agreabil”³⁴.

Pasajele citate mai sus din Platon au evident caracter socratic, Fouillée nu se va sfi să observe că definițiile date în ele de Socrate nu-l vor mulțumi pe Platon în *Hippias Major*. Și el amintește că între acest dialog și celelalte s-a și făcut o opoziție radicală³⁵. Dar cum acestui dialog îi consacram o cercetare mai amănunțită în paginile ce vor urma, nu mai insistăm asupra lui aici. Remarcăm doar, din citatele date mai sus, că Socrate sesizează și aspectul de „plăcut” al frumosului, dublându-și utilitarismul cu o nuanță hedonistă.

d) *Schița unei ierarhii, frumosul în artă*

Se cuvine, în schimb, să dăm o anumită atenție încercării clare a lui Socrate de a schița o ierarhie a frumosului, și aceasta în raport cu arta, în care frumosul e o prezență recunoscută.

Arta este imitație, redare a realității într-un mod specific. E tocmai ceea ce-i spunea Socrate lui Parhasios: „Pictura, îl întreabă el, nu e înfățișarea a ceea ce vedem? Imitați în culori scobiturile și ieșiturile, umbra și lumina, vârtoșenia și moliciunea, luciul și asprimea, tinerețea și gârbovenia?... Și când vreți să înfățișați o frumusețe desăvârșită, fiindcă vă e greu să găsiți un om fără cusur, adunați partea cea mai frumoasă de la fiecare și așa alcătuiți un întreg frumos?... [Aici Schasler crede a vedea o abatere de la concepția socratică utilitară despre frumos,

³⁴ A. Fouillée, *La philosophie de Socrate*, p. 184.

³⁵ *Ibidem*, p. 185.

concepându-l ca o asamblare armonică a unor elemente dispersate în diversul individual! – n. ns., D.I.]... Dar cum puteți să comunicați statuiilor voastre și ceea ce încântă cel mai mult sufletul oamenilor prin văz, aparența însăși a vieții?”³⁶. În acest moment, replica lui Parhasios adâncește problema: „Și cum l-ar înfățișa, când n-are nici proporție, nici culoare, nici vreuna din însușirile pe care le-ai înșirat, când, cu un cuvânt, nu se poate vedea?”³⁷. Iar Socrate, explică: „Dar nu vedem în privire când ura, când iubirea?... Așadar trebuie să dați ochilor aceste înfățișări?... Aceeași înfățișare a chipului au cei care împărtășesc fericirea sau nenorocul prietenilor, cu acei care nu le împărtășesc?... Așadar, putem înfățișa simțirile acestea?... Măreția, mândria, umilința, josnicia, înțelepciunea, cuminenția, obraznicia și mojicia, se observă pe chip, în înfățișările oamenilor, fie că stau, fie că se mișcă... Așadar, se pot înfățișa și aceste însușiri?... Ce-i mai plăcut la vedere pentru noi, oamenii cu un caracter blând, frumos și plăcut, sau cei cu apucături rele, urâte și rușinoase? – E mare deosebire, Socrate” – recunoaște Parhasios³⁸. Prin urmare Socrate consideră nu numai că e posibil, dar că e și recomandabil ca sculptorul să redea și stările sufletești, frumusețile sufletești, în opera lui. Astfel, cum observă Fouillée, Socrate vede rostul înalt al artei în redarea frumuseților sufletești. Se poate cădea de acord cu Fouillée de asemenea, în observația lui că avem la Socrate și o schiță anticipativă a scării dialectice din *Symposion*: artele pornesc de la corpurile frumoase, de aici se trece la o sinteză superioară a unui întreg armonios realizat în redarea frumuseții fizice, care la rândul ei redă frumusețea sufletească. Sufletul are și aspecte bune și altele rele; artistul trebuie să le prefere pe cele dintâi. *Socrate a oferit aici sâmburele esteticii platoniciene.*

Cu sculptorul Cliton va purta o convorbire asemănătoare. Și sculptorul exprimă în forme materiale *sufletul*, acțiunile sufletului (stările lui). Chiar și convorbirea lui Socrate cu curtezana Theodota e semnificativă: Socrate vrea s-o convingă că fru-

³⁶ Xenophon, *Mémoires...*, p. 142.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

frumusețea formelor nu e suficientă pentru a fermeca și a seduce inimile; această frumusețe trebuie înviorată de un conținut sufletesc frumos; de o *înțelepciune*. Finalul convorbirii pline de grație spirituală marchează și opțiunea lui Socrate pentru înțelepciune, nu pentru frumusețea fizică. Pe această linie, Platon va spune în *Fileb* că obiectele și corpurile n-au nimic frumos prin ele însele ci își trag și frumusețea și bunătatea de la suflet. Iar sufletul își ia frumusețea de la bine, încât binele pare să fie obiectul ultim al artei. Relaționarea frumosului la bine va merge clar și ferm până în *Legile*.

Socrate le recomandă artiștilor să nu se mărginească la imitarea fizică a lucrurilor, ci să dea expresie frumuseții lor. Frumusețea presupune două condiții:

- a) viața sufletească manifestată și redată prin mișcări, atitudini, gesturi, priviri;
- b) un anume ideal, întrevăzut în zona binelui moral și a virtuții – virtutea fiind frumusețea sufletului.

În estetica platoniciană vor intra toate aceste elemente socratice, dar *viața*, cel mai important pentru Socrate, va merge în diminuție, făcând loc regularității geometrice și imobilității formelor. *Idealul*, în schimb, va lua o mare importanță. Platon va absorbi frumosul în binele moral. Estetica lui e mai austeră și reclamă aservirea artei de către politic și legislație, Socrate dă supremație frumuseții morale dar recunoaște și frumuseți inferioare; chiar și produse meșteșugărești, cum e o cuirasă, își pot avea genul lor de frumusețe. Astfel, la Socrate frumusețea și utilitatea, potrivirea la scop, sunt identice. Frumosul nu stă în podoabă ci în simplu și natural. E o intimă armonie între frumos și convenabil sau util.

Spre deosebire de sofisti, care profesau inexistența unor criterii general-valabile pentru adevăr, bine și frumos, Socrate caută să demonstreze tocmai existența lor. În acest sens îi rămâne marele merit de a fi ridicat gândirea estetică pe o treaptă de generalizare nouă și mai înaltă, trecând-o de la nivelul întrebării „ce este frumos?” la problema „ce este frumosul?”; cu el începe, deci, procesul istoric de teoretizare a domeniului estetic, de desprindere a unei noi preocupări, pe lângă aceea despre adevăr și bine – procesul de *meditație estetică*.

II. FRUMOSUL ÎN FILOSOFIA PLATONICIANĂ

1. Problematica frumosului în *Hippias Major*

a) Dezbaterea conceptului

Hippias Major e primul dintre dialogurile pe care le putem considera „estetice” ale lui Platon și, împreună cu *Fedru*, singurele care par consacrate anume frumosului. Spunem „par” pentru că sensul ultim al dialogului ar putea fi văzut și așa cum ne propune, printre alții, Dupréel, după care obiectul adevărat al lui *Hippias Major* n-ar fi natura frumosului, ci afirmarea și apărarea teoriei ideilor. Intenția finală a lui Socrate – și prin el a lui Platon – ar fi să arate și să susțină că Justiția, Înțelepciunea, Frumusețea sunt *realități în sine*, esențe reale prin a căror prezență în anumite obiecte, acestea prind calitatea de a fi juste, înțelepte sau frumoase. „Socrate profesează deci un realism idealist; ideile sunt lucruri în sine, prevăzute cu o realitate independentă de obiectele cărora le găsim atribuite”³⁹.

Dar chiar și în această interpretare – foarte plauzibilă de altfel –, interesul estetic al dialogului nu scade cu nimic. Ba mai mult, chiar dacă frumosul e luat în dezbatere numai întâmplător, pentru a dovedi anumite teze filosofice, nu rămâne mai puțin adevărat că el oferă o ilustrare pregnantă a integrării organice a esteticii platoniciene în sistemul filosofic general, cu toate consecințele de care vom lua cunoștință pe parcurs.

Hippias Major înfățișează ca material de discuție, chiar dacă nu cu intenție ultimă, problema definirii frumosului, dar în el ni se vorbește doar despre frumosul sesizabil în obiectele

³⁹ E. Dupréel, *La légende socratique et les sources de Platon*, Les éditions Robert Sand, Bruxelles, 1922, p. 199.

lumii sensibile. Platon nu se ridică aici, încă, deschis, la *estetica Ideilor*. E un dialog preparator: pregătește edificarea unei doctrine noi prin eliminarea critică a teoriilor anterioare. Printre aceste teorii anterioare se află și anumite poziții socratice redade de Platon în dialoguri premergătoare, încât, cum am mai amintit, *Hippias Major* pare să se afle în opoziție, pe această temă, cu cele spuse de Platon mai înainte, sau mai probabil, cu unele teze socratice de care se îndepărtează acum, la care nu dorește să rămână. De unde până atunci redase ideile lui Socrate, acum vrea să le expună pe ale sale, care nu mai sunt aceleași.

Tendința teoretică a lui Platon, în acest dialog, este să iasă din cercul particularului, al obiectului frumos, convins că esența frumosului trebuie găsită în universal. Fără să rămână el însuși la o definiție, Platon pune problema naturii și esenței frumosului, a determinării frumosului *în sine*. Ceea ce caută el aici, în cadrul discuției, este conceptul frumosului ca atare, diferențiat de realizările lui concrete în diverse lucruri frumoase sau opere de artă frumoase. Problema capitală este să se obțină esența noțională a frumosului, adică să se treacă de la *acest lucru este frumos* la *acesta este frumosul*, de la multiplicitatea fenomenelor frumoase la *frumusețea însăși* care le pătrunde, dar nu se confundă cu ele deși este în ele, dar venită de altundeva.

Problema frumosului constituie în *Hippias Major* un excelent teren pentru desfășurarea, pe de o parte, a *ironiei socratice*, pe de altă parte, a *demersului inductiv* spre formarea și fundamentarea conceptelor generale. E acea „mică problemă” pe care Socrate i-o pune sofistului: „Foarte de curând, excelentule Hippias, blamam într-o discuție anumite lucruri ca urâte și aprobam altele ca frumoase, când cineva m-a pus în încurcătură punându-mi această întrebare pe un ton brusc: «Spune-mi, Socrate, de unde știi tu care sunt lucrurile frumoase și pe acelea urâte? Să vedem, poți tu să-mi spui ce e frumosul?»”⁴⁰.

După cum se vede, problema frumosului e formulată în termenii săi cei mai concreți și mai esențiali, bazată ca punct de plecare pe o formulare care implică:

⁴⁰ Platon, *Le Grand Hippias*, în *Oeuvres complètes* (trad. L. Robin), Librairie Gallimard, Paris, 1950, p. 403.

- a) *caracterul obiectiv al frumosului*, conceput ca atribut sau însușire a lucrurilor;
- b) *criteriul frumosului*, determinantele lui specifice în raport cu urâtul și
- c) deci, *definirea frumosului*.

Aparent, problema e de o mare simplitate, întrucât e vorba mai mult de a constata și a preciza un fenomen dat în imediata și empiric constatabila experiență. Nici pe departe nu se simt complicația teoretică și implicațiile metafizice care vor surveni de îndată în fața sofistului.

Pe măsură ce discuția se încheagă în temeiul ei, Socrate și Hippias cad de acord că lucrurile drepte sunt drepte prin *dreptate*, care e un *lucru real*, savanții sunt savanți prin *știință*, iar ceva e bun prin *binele* pe care-l conține, și toate acestea (justiția, știința, binele) sunt lucruri reale. La fel, lucrurile frumoase sunt frumoase prin *frumusețe*, care și ea e un lucru real, și fiindcă Hippias e de acord, vine întrebarea: „ce este frumusețea?”. Hippias nu înțelege bine semnificația întrebării: va trebui oare să arate *ce lucruri sunt frumoase*? Nu, va replica Socrate, problema e de a ști *ce e frumosul*.

De aici încolo, o bucată de vreme, Socrate se va strădui să-l facă pe sofist să înțeleagă diferența între *obiectul individual frumos* și *conceptul general de frumusețe*. Dezbaterea se împletește astfel cu dezvoltarea „misterului” inducției și a pătrunderii la esență, în fața ignoranței lui Hippias, atât de ironizată prin disimulările socratice.

Faptul că Platon pornește în *Hippias* de la multiplicitatea empirică, de la lucrurile sensibile, uneori dintre cele mai banale, și caută un concept general, unic, esențial și atotcuprinzător își are întreg sensul său în sistemul platonician. Mai întâi, gnoseologic vorbind, ideea de frumos (*noțiunea*) pe care el o caută e o realitate în felul ei și o necesitate a cunoașterii. Discuția însă nu elaborează acest concept, deși Socrate era desigur în măsură s-o facă. Suntem în drept să credem că Platon a lăsat *intenționat* conceptul deschis. Există toată certitudinea pentru a afirma că el nu voia să statornicească prea mult *ideea de frumos*, înainte de a arăta ce este frumosul ca *Idee*. Dacă elabora conceptul de frumos după toată desfășurarea discuției, ar fi fost silit să admi-

tă că frumosul este fie în lucruri fie în gândire. Or, ideea de frumos e un lucru și frumosul ca Idee, altceva, după schema gnoseologic-ontologică generală exprimată și în *Fedru*: „... căci *omul* trebuie să înțeleagă ceea ce e denumit *idee*, ca provenind din o mulțime de senzații izolate, concentrate de către rațiune într-o unitate (abstractă). Aceasta însă nu e altceva decât reamintirea acelor lucruri pe care le-a văzut odinioară sufletul când călătorea în tovărășia divinității și contempla ceea ce noi numim acum ca existând (cu adevărat)”⁴¹.

„E ceea ce face ca un om, când privește frumusețea de aici, aducându-și aminte de frumusețea cea adevărată, să capete aripi...”⁴², iar cel ce se împărtășește din această nebunie trăiește dragostea de frumos, care nu e egală la toți, deoarece sufletele nu-și aduc aminte toate cu aceeași limpezime ce au văzut odinioară în lumea Ideilor.

Socrate vrea să precizeze conceptul general al frumosului – deci natura fenomenului, esența lui. De la primele pătrunderi în subiect simțim însă că Platon vizează departe: cei drepti sunt drepti prin dreptate, înțelepții sunt înțelepți prin înțelepciune, și tot ce e bun e bun prin *bine*. E nota definitorie și distinctivă, dar în același timp simțim o vagă distanțare, în potențialitate, a esenței de individualul concret, – asupra problemei planează *participarea*. Frumusețea este și ea o *realitate determinată*, deci lui Socrate i se pune problema să afle de la Hippias „*ce este ea?*”. Sofistul nu înțelege imediat; nu face distincția între „ce este frumos” și „ce e frumosul”. El este obișnuit să opereze în câmpul extensiunii conceptului, e atașat de efectuarea unui „recensământ” al fenomenelor frumoase și acum i se cere o trecere la comprehensiunea conceptului, la esența noțională. Nu e vorba de „*ti esti kalón*”, ci de „*ti esti to kalón*”: acesta e nodul capital al problematicei. Se cere o definire, nu o ilustrare prin exemple.

Frumosul, deci, nu e o simplă impresie, ci are un temei obiectiv: în lucruri există ceva ce le face să fie frumoase. Există

⁴¹ Platon, *Fedru* (trad Șt. Bezdechi), Editura Ram, Aninoasa-Gorj, 1933, p. 62.

⁴² *Ibidem*, p. 62-63.

fete frumoase, o liră, un vas frumos. În ce constă frumusețea vasului? „Dacă e adevărat că acest vas provine de la un olar bun, că el e bine netezit, bine rotunjit, perfect ars, cum sunt printre vasele frumoase unele care au două toarte, a căror capacitate este de șase congii, și care sunt de toată frumusețea; dacă, zic, despre un vas de acest fel e vorba, trebuie să recunoaștem că el e frumos! Căci, cum am putea noi oare să negăm frumusețea a ceea ce e frumos?”. Și Hippias e nevoit să conceadă: însăși unealta de acest gen e un lucru frumos, când e frumos lucrată”⁴³.

b) Conceptul sau Ideea de frumos?

O întrebare planează însă, și răspunsul ne pare sugerat suficient de textul platonician: caută Socrate aici o simplă generalizare conceptuală pe baza *numai* a diversului senzorial sau, mai mult decât atât, el caută o definiție a celui frumos care, *separat* de lucruri, în sinea lui, le pătrunde totuși, li se alătură pentru a le face frumoase, pentru a constitui frumusețea lor?

În aceste coordonate, între care se situează Socrate, are loc angajarea și desfășurarea dialogului cu sofistul. Finalul, cum se știe, e negativ: frumosul nu poate fi definit; soluțiile propuse fie de Hippias, fie sugerate de Socrate, sunt rând pe rând respinse. Și Socrate și Hippias cad victimă până la urmă unei dileme care viciază cercetarea: frumosul în sine nu poate fi definit în termeni sensibili, iar frumosul sensibil, răsfirat în lucruri, nu poate fi definit pentru că, supus devenirii și multiplicității, lor li se pare că nu comportă universalitate și n-are acces la rigoarea generalizării. Asupra soluției din *Hippias Major* planează gravele deficiențe de ordin ontologic și gnoseologic ale filosofiei platoniciene, deficiențe asupra cărora vom avea prilej să revenim.

Primele precizări despre frumos, asupra cărora Socrate și Hippias cad de acord, sunt acelea că lucrurile frumoase sunt frumoase prin *frumusețea* lor și că aceasta e ceva real, adică

⁴³ Platon, *Le Grand Hippias* (trad. L. Robin), p. 31, 32.

existent obiectiv („obiectiv” în sensul de „aparținând lucrului”). Pe urmă vine întrebarea: „ce este frumusețea?”. Și atunci, efortul lui Socrate se desfășoară pentru a-l face pe Hippias să nu lege frumosul de un anume lucru sau ființă și să-l înțeleagă ca existând în sfera multiplului, ci ca fiind în el însuși ceva ce dă frumusețe lucrurilor frumoase.

Cu mult rafinament și subtilitate, deși în cadrul unei conversații aparent obișnuite, Platon sugerează concepția unor realități determinate și distincte de lucruri, dar care se infiltrează în lucruri și le lasă amprenta lor.

Iată deci, cum, dintr-o dată lucrurile se complică: înțelepciunea, dreptatea, bunătatea, ca și frumosul, nu reies din lucruri, nu sunt simple însușiri care ar rezulta din structura acestora ci sunt realități, existențe determinate, *cauze* ale faptului că oamenii sunt înțelepți, buni, dreپți, frumoși. Și Platon nici nu efectuează un proces de desprindere a lor din lucruri și de autonomizare sau ipostaziere exterioară, ci le postulează din capul locului în acest fel.

În această ordine de idei, frumosul e declarat și el o „realitate determinată”, în felul de mai sus. Prin urmare, într-un mod destul de evident, încă din acest dialog care pare mult mai matur decât ar bănui ordinea cronologică atribuită obișnuit scrierilor platoniciene, frumosul e postulat ca o realitate determinată în raport cu lucrurile și ființele frumoase, *separată*, dar în relație cu ele, și anume în *relație de cauzalitate cu sens dinamic spre obiect*: frumosul e acela care dă lucrurilor frumusețea pe care ele o au.

Momentul teoretic de exteriorizare, de separare a frumosului de obiect, moment care semnifică incontestabil alunecarea platoniciană spre *realismul Ideilor*, va avea consecințe importante asupra conceptului de frumos și asupra caracterului general al esteticii platoniciene. *Acum, o dată pentru totdeauna, Platon ratează abordarea științifică a frumosului și artei*. Din moment ce frumosul nu aparține propriu-zis obiectului, nu rezultă din însăși structura lui, ci este un adaos din afară, determinantele și elementele lui nu mai sunt de căutat printr-o analiză susținută, în însuși obiectul frumos, ci se cer de găsit altundeva, în altceva. Platon separă frumosul de obiect și nu-l va mai putea

explica prin acesta, deci o adevărată cercetare a lui în cadrul realului material și sensibil își pierde interesul și apare chiar neindicată pentru conducătorul Academiei.

Aceasta este adevărata cauză pentru care, în mod forțat și în cea mai mare parte cu argumente slabe, dacă nu chiar sofiste, Platon va respinge rând pe rând și obstinat, orice soluționare posibilă a problemei cu elemente obiectuale. Și chiar, pentru a facilita și mai pregnant impunerea punctului său de vedere, Platon va respinge sau va lăsa în vag teze care mai târziu vor intra în fondul convingerilor sale, cum este corelația esențială între frumos și bine. Deocamdată însă el se retranșează pe o poziție negativistă – anticipând parcă îndoiala carteziană – și așteptând ca și filosoful modern, după consumarea tuturor îndoielilor, impulsul spre certitudini. Dar la Descartes, îndoielile erau iluzorii, iar la Platon, certitudinile ...

După sistematizarea lui Robin, *Hippias Major* ar cuprinde cinci încercări de a defini frumosul. Trei propuse de Hippias: prin lucrul însuși (o fecioară etc.); prin materialul din care lucrul e făcut (aurul etc); printr-o viață bogată, fericită, onorată și demnă; două sugerate de Socrate: frumosul ar fi utilizabilul și ceea ce ne procură plăcere prin văz și auz. Vom urmări pe cât posibil această clasificare.

La început sofistul definește frumosul prin simpla enumerare a fenomenelor frumoase, ceea ce, firește, a fost respins cu ușurință de Socrate, o asemenea operație nefiind și neducând la o definiție. Dar, în cadrul acestei încercări intervin unele precizări și perspective interesante. Socrate prinde, de exemplu, ocazia de a se referi la teza heracliteană privitoare la caracterul relativ al frumosului. Într-adevăr, Efesianul atrăsese atenția că maimuța cea mai frumoasă e urâtă în raport cu omul, iar omul cel mai înzestrat pare o maimuță în raport cu zeii. Prin urmare, un același lucru poate fi și frumos și urât după obiectul cu care intră în comparație. Frumosul e, deci, relativ și ierarhizabil. Atunci, va reflecta Socrate, ce putem spune despre *frumosul în sine* pe care căutăm să-l definim? Mai există un asemenea frumos și din ce constă el? E vorba de frumosul despre care nu se mai poate spune că este și urât, despre acel ceva care se adaugă lucrurilor, din afara lor, pentru a le face frumoase.

O altă „descoperire” de interes teoretic, la acest nivel al discuției, este conceptul unui frumos artistic implicat într-un produs al unei abilități. După obiceiul său, Socrate își susținea discuția cu exemple și referiri la obiectele cele mai obișnuite din jurul nostru, ceea ce se pare că nu era întru totul pe gustul „rafinatului” Hippias, care făcea nazuri. Dar Socrate insistă să-l convingă, așa cum am mai relatat, că și un vas de bucătărie poate fi frumos și nu neapărat pentru că servește unui scop, ci pentru anumite însușiri de măiestrie a execuției și de înfățișare plăcută. Avem aici un text de necontestat de mare valoare, care dovedește recunoașterea, fie și în treacăt, a unui frumos artistic, a unei prezențe estetice bazată pe unele însușiri realizate artistic. Pentru că, dacă oala sau vasul de bucătărie sunt făcute de un meșter bun care le-a dat o formă rotundă și le-a netezit bine și le-a ars cum se cuvine, frumusețea lor trebuie recunoscută incontestabil ca atare⁴⁴.

Dar să continuăm analiza dezbaterii platoniciene. Frumosul nu e lucrul însuși – cutare sau cutare lucru –, ci e *ceva aparte* care se adaugă lucrului și-l face frumos. Hippias pare să fi înțeles, după prima confruntare cu Socrate, acest fapt și acum soluția problemei i se pare din nou o nimica toată; acel ceva care împodobește un obiect îl face frumos, e desigur *aurul*.

Socrate nu va găsi nicio dificultate în a respinge o asemenea soluție: marele Fidias nu și-a lucrat statuile din aur, ci din fildeș și totuși ele sunt frumoase – recunoaște și Hippias. Așadar, nu numai aurul, dar și fildeșul și pietrele prețioase cu care Fidias făcea ochii statuiilor, sunt lucruri frumoase. Deci, definirea, precizarea frumosului ne scapă din nou. Frumusețea unei statuii a lui Fidias nu constă sau nu e dată de frumusețea intrinsecă a materialelor din care este elaborată statuia, ci din faptul că artistul a așezat aceste materiale acolo unde ele „stau bine” statuii. Tot așa, va argumenta Socrate în continuare, trecând problema spre sens funcțional, o lingură din lemn de smochin e mai frumoasă decât una de aur pentru că se potrivește mai bine, e deci mai utilă oficiului culinar; ea dă un miros

⁴⁴ Platon, *Hippias majeur*, în *Oeuvres complètes* (trad. E. Chambry), vol. I, Garnier Frères, Paris, 1936, p. 407.

agreabil mâncării și pe lângă aceasta nu va sparge oala, cum riscă s-o facă o lingură de aur, răspândind bucatele pe cuptor, stingând focul și lăsându-ne flămânzi. Deci, lingura de lemn de smochin e *mai potrivită* și ca atare mai frumoasă. „Mai frumoasă”, desigur, pentru că Platon, admitând fie și temporar, poziția autentic socratică în problemă, pune frumosul în funcție de util.

Dar încăpățânându-se sau neputându-se desprinde de concret, Hippias, într-o a treia încercare de a rezolva problema, va raporta frumosul la moravuri bine îndeplinite după cuviința tradițional admisă, la îndatoriri morale și cetățenești. „Afirm deci – spune el – că pentru orice om, în orice timp și oriunde, ceea ce e mai frumos pe lume este să fie bogat, sănătos, onorat de greci, să ajungă până la bătrânețe, și după ce va fi făcut onoruri funebre părinților săi morți, să primească de la copiii săi frumoase și magnifice onoruri funebre⁴⁵. Dar Socrate nu acceptă, firește, nici această soluție, întrucât și aici e vorba de exemple concrete, de fapte frumoase, și nu de frumosul în sine, nu de conceptul general de frumusețe sau de „acel frumos care dă frumusețe oricărui obiect căruia i se adaugă, piatră, lemn, om, zeu, acțiune sau știință⁴⁶. Platon revine, iarăși și iarăși, stăruitor, la acest concept de *frumos în sine*, universal ca valabilitate și absolut ca stabilitate, cu direcția spre substanțializarea exterioară lucrurilor frumoase și cu dinamism cauzal în raport cu frumusețea lor. Dar în propunerea de mai sus a lui Hippias el vede tocmai lipsa unora dintre criteriile conceptului de frumos pe care-l caută. Hippias spusese că e frumos să fii înmormântat de copiii tăi după ce tu însuși ai avut grijă să dai părinților tăi cinstea unei înmormântări cuviincioase, dar aici nu e vorba de un frumos universal, fiindcă a-l aplica la zei înseamnă a blasfemia; el merge în raport cu eroii care nu sunt fii de zei, dar nu mai e valabil în cazul eroilor fii de zei. Și găsește că e chiar ridicol ca un lucru să fie frumos pentru cineva și să nu fie frumos pentru altcineva. Platon nu acceptă un concept *relativ* și nu recunoaște un frumos *relativ*. Or, relativul e tocmai una dintre determinantele fundamentale ale lumii sensibile și, prin urmare, gândirea

⁴⁵ *Ibidem*, (trad. L. Robin), p. 35.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 37.

sa va înclina balanța spre conceptul și ființa absolută a frumosului.

Pe parcurs ni se revelează și alte virtualități ale dialogului *Hippias Major*. Caracterul său anatreptic și strict negativ nu se confirmă integral. Pe măsură ce sunt respinse cutare sau cutare trăsături în material sensibil, cresc determinantele – chiar dacă foarte generale – ale frumosului considerat de Platon ca adevărat. Chiar și până aici ele au fost evidente: frumosul în sine comportă universalitate și eternitate; el e frumos oriunde și oricând. Hotărât lucru, dialogul *Hippias* nu pare a fi al unui începător într-ale filosofiei, și rafinamentul – chiar sub aparențe contrarii – cu care Platon contrapune frumosului sensibil, frumosul inteligibil, în sine, ne face să considerăm dialogul ca având mai puțin decât se crede, obiectivul de a respinge teze vechi și a „curăța” terenul pentru viitoare aserțiuni afirmative, cât de a face o primă confruntare între frumosul sensibil și cel inteligibil, *efortul* fiind de a-l minimaliza pe cel dintâi, iar *intereusul* de a-l sugera și profila pe cel de-al doilea.

În continuare, Socrate sugerează sofistului să se angajeze la analiza raportului dintre frumos și convenabil – raport amintit de discuția în jurul aurului –, înțelegând prin *convenabil* ceea ce e potrivit în anumite împrejurări, ceea ce *stă bine*. Emițând aici opinia că frumosul ar fi ceea ce se potrivește, ceea ce e adecvat, Socrate nu rămâne la ea ca la o soluție a problemei, îi găsește cusururi. Potrivirea face ca un lucru doar să „pară” frumos, nu să fie cu adevărat frumos. Astfel un om, altfel ridicol, dar care-și pune haine și încălțăminte care-i stau bine, pare mai frumos. Deci, „dacă potrivirea face ca lucrurile să pară mai frumoase decât sunt, ea este o înșelăciune cu privire la frumusețe, și atunci ea nu e ceea ce căutăm, Hippias...”⁴⁷. Potrivirea făcând lucrurile să pară altfel de cum sunt – arătându-le mai frumoase, cosmetizându-le –, ascunde adevărul.

Discuția în jurul conceptului de convenabil scoate în evidență încă un aspect al Frumosului pe care-l vizează, în fond, Socrate și Platon în acest dialog. Convenabilul nu produce frumosul, ci numai ceea ce *pare* frumos, deci, va concludre Socra-

⁴⁷ *Ibidem*, p. 39.

te, el nu e ceea ce căutăm. Și, într-adevăr, pentru că *Frumosul ca Idee* e ceea ce dă lucrurilor care participă la el o frumusețe reală și nu iluzorie, Ideile fiind acelea care, în general, dau consistența pe care o au lucrurilor sensibile, nu neființă și minciună introduc ele în lucruri, ci ființă și adevăr. „Căci frumosul de care e vorba produce frumusețe reală, în timp ce a produce aparența ca și realitatea, nu numai a lucrurilor frumoase, ci fie chiar a oricărui alt lucru, nu ar fi niciodată posibil pentru același principiu”⁴⁸.

Dar nici utilul, nici convenabilul nu definesc frumosul în sine. „Conveniența și utilitatea, cu toate că pot, în ochii lui Platon ca și ai lui Socrate, să fie puse în ecuație cu *lucrurile frumoase*, de care sunt inseparabile în măsura în care aceste lucruri sunt frumoase, nu pot totuși să fie identificate cu *frumosul în sine*, din care ele nu sunt decât derivate și manifestări particulare. Din faptul că *lucrurile frumoase* sunt lucrurile *convenabile, utile, agreabile*, nu urmează că frumosul însuși ar fi *conveniența, utilitatea, plăcerea*”⁴⁹. După Fouillée, obiectul lui *Hippias Major* nu este frumosul care apare în fenomenele care-l imită. „Acest dialog – Platon ne avertizează formal – se referă la frumusețea în ființa ei absolută, la realul frumosului. Ordinea și conveniența fac să *apară* frumosul în lucruri; fie, dar frumosul, el însuși este altceva decât această ordine și această conveniență, cum modelul este altceva decât imaginea lui”⁵⁰. De fapt atât utilitatea cât și conveniența sunt doar fenomenul și forma sensibilă a frumuseții. Tot așa frumosul în sine nu se confundă cu plăcutul. „Nici plăcerea, nici utilitatea, nici conveniența, caractere ale frumuseții particulare, fenomenală și imanentă, nu pot explica frumosul în sine, real și transcendent”⁵¹.

Luând poziție față de cei ce, ca Grote, îl acuzau pe Platon de inconsecvență și o anumită plăcere de a-și distruge cu mâinile lui teoriile din alte dialoguri, Fouillée afirmă că, dimpotrivă,

⁴⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁹ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, 2 vol., Librairie philosophique de Ladrangue, Paris, 1869, p. 350.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 350.

⁵¹ *Ibidem*, p. 351.

Platon e consecvent și sistematic și că, în general, aceste critici ignoră, trecând ușor peste anumite precizări importante, pe care el le-a făcut. După Fouillée, Platon „a stabilit o distincție profundă între punctul de vedere transcendent al frumosului absolut identic binelui, și punctul de vedere immanent și socratic al lucrurilor frumoase (convenabile, utile, agreabile etc.)”⁵².

Ducând mai departe cercetarea, Socrate îi propune lui Hippias să examineze împreună – ca o a patra ipoteză, de data aceasta oferită de el – dacă nu cumva *frumosul e utilul* (utilizabilul). La acest gând a ajuns constatând, de exemplu, că oamenii numesc frumoși acei ochi care sunt capabili să vadă și sunt folositori acestui scop. La fel considerăm animalele și diversele obiecte, „pe fiecare dintre ele în natura sa, în construcția sa, în starea lui, și pe cel care e util, îl numim frumos, atâta timp cât el e util, și ceea ce e inutil sub toate aceste raporturi, îl numim urât”⁵³. Se pune în discuție, deci, teza socratică fundamentală după care criteriul frumosului e utilul. Nu va rămâne însă nici ea în picioare până la urmă. „La fel, în ce privește întregul corp, îl numim frumos tot așa: pe acesta în raport cu alergarea, pe celălalt în raport cu lupta; la fel, pe de altă parte, în ce privește toate animalele, un cal, un cocoș, o prepeliță; în privința tuturor uneltelor; vehiculele terestre ca și maritime, nave de transport ca și de război; toate instrumentele din domeniul muzicii sau al celorlalte arte; practicile și legile, dacă vrei. Pe scurt, aproape toate acestea sunt numite de către noi frumoase în virtutea unui mod de a vedea identic: aruncându-ne privirea asupra fiecăruia dintre aceste cazuri, asupra constituției naturale, asupra calității fabricației, asupra *circumstanțelor situației*, ceea ce e utilizabil, atât cât e utilizabil (– în măsura în care e utilizabil –) în raport cu obiectul utilității sale, cu timpul acestei utilități, iată ce numim noi frumos; și urât, ceea ce, sub toate aceste raporturi, nu prezintă de fel utilitate”⁵⁴.

De aici, printr-o oarecare consecvență de gândire, ar urma că puterea de a realiza efectul pentru care există acea putere, e

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Platon, *Le Grand Hippias* (trad. Robin), p. 41.

⁵⁴ *Ibidem*.

ceva frumos, iar lipsa de putere e urâtă întrucât nu are utilitate. Puterea e deci ceva frumos, neputința e ceva urât. Hippias aplică această constatare la politică: „într-adevăr, în politică, și în aceea a propriei noastre țări, ceea ce e absolut mai frumos, este deținerea puterii, ceea ce e mai urât, este lipsa puterii!”⁵⁵. Dar puterea poate fi întrebuințată și pentru rău, și asta nu mai e frumos. Deci, va concludre Socrate: „nu în faptul, Hippias, de a avea puterea să faci, nu în ceea ce e utilizabil, după noi, pe cât se pare, constă frumosul”⁵⁶. (Puternicul și utilul nu sunt frumosul!) Și ei cad de acord că numai în scopuri bune, utilizabilul și puterea sunt frumoase.

Dar cel mai frumos lucru în această ordine de idei, adică pe linia utilizabilului, nu e cumva știința? În timp ce ignoranța ar fi lucrul cel mai urât? Căci, cu toată tendința lui Platon de a refuza aici orice soluție definitivă a problemei, practic rămâne evident că el face o serioasă incursiune în domeniul frumosului sensibil; un fel de enumerare sau recensământ înaintea unei clasificări ierarhizante. Ies în evidență, în acest sens, expresii ca: „Astfel, deci, corpurile frumoase, obiceiurile frumoase, știința (erudiția), toate cele de care vorbirăm adineaori, toate-s frumoase întrucât sunt utile”⁵⁷.

Socrate și Hippias ajung cu discuția la nivelul identificării frumosului cu utilul, iar utilul adevărat e ceea ce produce binele. Deci, frumosul e cauza binelui. Dar cauza e *ceva*, efectul *altceva*; ele sunt fenomene ce nu pot fi confundate. Deci frumosul nu e binele; binele nu e frumosul. Se clatină convingerea că frumosul ar fi utilul, utilizabilul, puterea de a face ceva bun. Interlocutorii sunt din nou ambarasați, caută o nouă ieșire, soluțiile discutate până acum sunt nesatisfăcătoare.

Este clar deci că aici Socrate își respinge propria sa concepție despre frumos pentru a o adopta pe cea platoniciană. E un mod excepțional de fin și artistic prin care Platon se separă cu delicatețe și pe nesimțite, dar cu multă fermitate de dascălul său, corectându-l în sensul vederilor proprii, spre a-l depăși.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁷ *Ibidem*.

Pentru că și în *Memorabilele* xenofontice și în dialogurile *Alcibiade* și *Gorgias* frumosul e văzut de Socrate ca de nedespărțit de util, de convenabil. Dar această definiție nu-l mai mulțumește pe Platon, interesat acum să determine nu frumosul din lucrurile sensibile ci *Frumosul în sine*, *Ideea de frumos*: „Ideea de frumos e deci ceea ce primul *Hippias* caută să determine”⁵⁸. „De aici încolo – continuă Fouillée –, punctul de vedere socratic, care consideră Ideile nu în separația, ci în *imaneșța* obiectelor, se află subordonat punctului de vedere platonician al *transcendenței*”⁵⁹. Definițiile lui Socrate nu mai satisfac în raport cu *Ideea în sine* de frumos, care e simplă, una, absolută. Cele două criterii socratice, *potrivirea* și *utilitatea*, pot fi luate în considerare, după Socrate și Platon, în raport cu *lucrurile frumoase*, la definirea cărora pot participa, dar sunt insuficiente cu privire la *Frumosul în sine* cu care nu pot fi identificate, ci trebuiesc văzute doar ca derivate și manifestări particulare ale lui. Din faptul că lucrurile frumoase sunt lucruri *convenabile*, *utile*, *agrea-bile*, nu urmează că Frumosul însuși ar fi *conveniența*, *utilitatea*, *plăcerea*⁶⁰. „Adevărata gândire a lui Platon este că Frumosul e identic cu perfecțiunea sau Binele. Și el nu înțelege prin aceasta, cum au crezut unii interpreți, numai binele moral. E vorba de Binele care e principiul suprem al Ideilor. În ce privește identitatea binelui moral și a frumuseții moralei, ea nu e decât o aplicație particulară a aceleiași doctrine”⁶¹. Și gânditorul francez reamintește cu acest prilej textul din *Fileb*: „Dacă noi nu putem prinde binele sub o sigură idee, să-l prindem sub trei idei: a frumuseții, proporției și varietății”, – comentând în continuare: „Frumosul e aici un aspect al binelui, *splendoarea binelui* și nu a adevărului, cum se spune așa de des”⁶². Fouillée mai amintește că Antipater ar fi scris chiar o carte despre această doctrină a lui Platon prin care identifica frumosul cu binele. E tentantă de asemenea observația lui Fouillée că „ecuația bine-

⁵⁸ A. Fouillée, *La philosophie de Socrate*, p. 186.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 186.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 187.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

lui și frumosului în absolut nu e decât gândirea lui Socrate împinsă până la ultimele ei limite și transportată de Platon pe culmile metafizicii⁶³. E realmente un paralelism și o continuare: *frumosul e utilul – Frumosul e Binele*. Așa că „Primul Hippias nu e deci de fel o negare a principiului socratic atât de adesea reprodus de însuși Platon: «Ceea ce e bun e frumos, ceea ce e frumos e bun»; ci e dimpotrivă, confirmarea lui dialectică. *Conveniența, utilitatea, plăcerea*, nefiind de fel *Binele absolut*, nu pot fi date ca definiție adecvată a Frumosului absolut, obiect al dialogului; dacă, dimpotrivă, se ia în considerare frumusețea în lucruri, redevine adevărat să se spună că ea apare acolo ca *utilitate, conveniență sau agreement*, în alți termeni, că ea este peste tot unde există un bine oarecare, și în măsura însăși a acestui bine⁶⁴.

În interpretarea lui Fouillée, care ni se pare întru totul acceptabilă, Platon depășește punctul de vedere socratic, nu-l distruge. În principiu amândoi sunt de acord: frumosul este binele. Socrate însă rămâne, printr-o concepție imanentistă, la lumea sensibilă, la frumosul particular care e binele particular, în timp ce Platon, situându-se pe punctul de vedere al separației și transcendenței Frumosului – conform doctrinei Ideilor –, va căuta *Frumosul în sine* ca *Bine în sine*. Dar pentru acest Frumos nu se poate da o definiție adecvată în termeni sensibili.

Le mai rămânea celor doi interlocutori, Socrate și Hippias, să analizeze o ultimă ipoteză: dacă nu cumva frumosul stă în plăcere și anume în acea plăcere și desfătare pe care le obținem prin văz și auz.

Platon e aici din nou, fără îndoială, în preajma prilejului de a obține perspectiva estetică, sau *una* dintre ele, esențială în considerarea frumosului: frumosul e bucuria pe care ne-o dă contemplarea lucrurilor prin văz și auz. Iată o observație extrem de valoroasă în acest sens: „Oamenii frumoși, Hippias, toate potrivirile de culori, picturi, modelaje de forme, ne farmecă văzul, presupun, când acestea sunt lucrări frumoase; sunetele care au frumuseți, muzica în ansamblul ei, ascultarea de discurs-

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 187-188.

suri sau de povestiri, produc același rezultat⁶⁵. Deci, frumosul ar urma să fie „desfătarea care ne vine de la auz și de la văz”⁶⁶.

Dar și această încercare e înlăturată. Ignorând, voit sau nu, că frumosul poate avea multiple înfățișări în fenomene felurite, Socrate se prevalează de observația că legile și practicile nu delectează văzul și auzul, pentru a înlătura ca nesatisfăcător conceptul elaborat pe această bază. El caută să se debaraseze crescendo de elementele relative, empirice, pentru a ajunge la o esență universală. Nu e mai puțin adevărat însă că el a dezvăluit aici, implicit, aspectul „plăcut” al frumosului.

Socrate va mai pune în cumpănă și observația-argument că *există lucruri foarte plăcute care nu sunt de fel frumoase*, sau nu sunt considerate în general ca atare. „Nu există nimeni care nu și-ar bate joc de noi, dacă am pretinde că a mânca nu e ceva plăcut ci frumos; sau dacă, în loc de a numi plăcut un miros plăcut pe care-l respirăm, noi l-am numi frumos; pentru ceea ce are legătură cu dragostea, toată lumea ne-ar spune, mă gândesc, că, dacă aceasta e tot ce e mai plăcut, e necesar totuși, când o faci, s-o faci în așa fel încât nimeni să nu te vadă, ca și cum, a te lăsa să fii văzut atunci ar fi tot ce e mai urât”⁶⁷. Și aceasta, pentru că s-a creat o opinie generală care vede și apreciază lucrurile în acest fel.

Care e atunci criteriul frumosului? Trebuie admis că e frumos ceea ce consideră ca atare opinia generală? Criteriul frumosului stă în asentimentul tuturor, în opinia publică?

Nu aceasta e problema însă pentru Socrate și el ține s-o reamintească mereu, cu stăruință: problema nu e „*ce e frumos după opinia generală, ci care e natura frumosului*”⁶⁸. Or, natura frumosului nu stă în plăcerea pe care o dau lucrurile, obiecte ale văzului și auzului, fiindcă plăcere dau și lucruri care, cum am văzut, nu pot fi considerate frumoase. Deci frumosul trebuie căutat în *altceva* decât în plăcerea ca atare, într-un alt element. Nu datorită faptului că se adresează văzului și auzului și plac,

⁶⁵ Platon, *Le Grand Hippias* (trad. L. Robin), p. 45.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁶⁸ *Ibidem*.

sunt frumoase acele lucruri, căci nu văzul și auzul le fac frumoase, le dau frumusețea. Aici Socrate argumentează cu o ascuțime sofistă, vizibil forțată și de valabilitate cu totul contestabilă: văzul și auzul sunt organe și simțuri calitativ diferite, și atunci, dacă văzul e criteriu pentru frumos, auzul nu mai poate fi și el, și invers, dacă frumosul izvorăște din auz, atunci ceea ce vedem nu mai poate fi considerat frumos.

Din nou, argumentarea platoniciană vrea să dărâne o teză prin dovedirea neuniversalității fenomenului în discuție. Și, în general, ceea ce în mod vizibil constituie o deficiență remarcabilă a mersului discuției e faptul că Socrate apreciază cu logica discursivă într-un domeniu al calitativului, sensibilului și greu raționalizabilului. El vrea să soluționeze problema frumosului cu armele și tehnica *logicianului*, nu ale esteticianului. Surprinzător, desigur, pentru mult dotatul *artist* care era Platon,

Limitele gândirii platoniciene aici sunt trasate de faptul că el nu înțelege sau pur și simplu nu admite că frumosul poate avea structuri și origini obiective diferite, după natura fenomenelor pe care le percepem. El care va face o ierarhie a formelor frumosului în *Symposion*, aici în *Hippias Major* le neagă pe rând, opunându-le ideea unui frumos universal, unic, același, absolut, care să subsumeze fără rest orice formă particulară. Pe aceeași schemă merge și argumentarea sa împotriva definirii frumosului ca formă de plăcere care vine prin văz și auz. În loc să spună că frumosul – sau anume forme ale lui – ne vin prin văz, iar altele prin auz, Platon asociază cele două simțuri. El nu admite că există plăceri diferite ca plăceri (calitativ), deci cele două diferă prin ceva ce nu e plăcere, de celelalte plăceri, atunci când spunem că sunt frumoase. Deci plăcerile ce vin prin văz, nu prin faptul că vin prin văz sunt frumoase, pentru că dacă văzul ca atare ar genera frumosul, atunci cele ce vin prin auz n-ar mai fi frumoase (!) Judecata se poate aplica și auzului în raport cu văzul. *Ele au o calitate comună care le face frumoase și care există în amândouă și în fiecare în parte.* E vorba de o esență care le pătrunde pe amândouă deopotrivă și pe fiecare în parte și care, prin urmare, nu ține de particularitatea simțului ca atare. *Frumosul e o esență generală.*

În încheierea dialogului se constată că natura frumosului le

scapă deocamdată celor doi interlocutori, care nu-și mai propun și alte ipoteze: încercarea lor de a-l defini a eșuat.

Tezele pe care le iau în discuție interlocutorii din *Hippias* nu sunt inedite. Nu sunt propuneri pe care le-ar face pentru prima dată Hippias sau Socrate; Platon examinează aici pe rând și respinge „definițiile în general admise pe atunci de spiritele cultivate”⁶⁹. În propunerile de definire a frumosului, pe care i le face Socrate lui Hippias, și anume că frumosul ar fi convenabilul sau că ar fi utilul, Socrate reia idei pe care el însuși le avea (v. *Memorablele*) și care se regăsesc și în Platon (v. *Alcibiade I* și *Gorgias*). Totuși, în *Hippias*, Platon le recuză, ceea ce a apărat comentatorilor ca o contradicție. Dar cum foarte bine observă și argumentează Fouillée, trebuie luată în considerație ordinea de idei în care discută Platon în *Hippias* și modul cum pune el problema acolo. Și anume, pentru marele platonist francez, în *Hippias* se caută determinarea a ceea ce este *Ideea de frumos*, „frumosul în sine care împodobește și înfrumusețează toate celelalte lucruri, din moment ce ele participă la el, nu ce e frumos, ci ce este *Frumosul*”⁷⁰. Frumosul e căutat aici nu din punctul de vedere socratic, care nu consideră Ideile ca separate de lucruri, ci imanente acestora, însă din punctul de vedere platonician al *transcendenței* Ideilor. De aceea, definițiile lui Socrate nu mai convin în raport cu Ideea în sine de frumos care e *simplă, una, absolută*.

Să notăm aici două implicații ale concepției platoniciene, care vor rămâne permanente: frumosul e obiectiv, e ceva *separat* de lucruri, dar li se adaugă, și mai mult: frumosul sensibil – căci de el e vorba în lumea lucrurilor de *aici* – este relativ. Invocarea ideii heracliteene nu ni se pare întâmplătoare: cum e admis, ca evident, că dezbaterea din *Hippias* implică ontologia Ideilor, e la fel de admisibil că Platon avea elaborat întrucâtva, sau chiar intuit, conceptul său cu privire la lumea sensibilă în care domină devenirea, existența ca și non existența, deci relativul. Prin urmare și frumosul de aici trebuie văzut ca relativ. Însă o cunoaștere a lui, ca relativ, nu e posibilă, știința adevăra-

⁶⁹ Charles Bénard, *Platon. Sa philosophie*, Alcan, Paris, 1892, p. 486.

⁷⁰ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 349.

tă e legată de ceva stabil, prin urmare, trebuie înaintat spre *frumosul în sine*, spre Ideea de frumos.

Și încă o precizare de deosebit interes teoretic și, am zice, „istoric” în evoluția gândirii platoniciene despre frumos: în discuția de mai sus e implicată o dată cu relativitatea lui, și bazată pe ea, ideea unei *ierarhii a frumosului* în ordinea sensibilă. Cu aceasta înțelegem și mai mult ce vrea să definească Platon: nu lucrurile de aici care sunt pe cât de frumoase pe atât și de urâte în comparație unele cu altele și mai ales în raport cu zeii. Nu lucrurile cu frumusețe relativă, a căror frumusețe este și nu este frumusețe, intră în discuție, ci *frumosul în el însuși*, ca frumos care nu e decât frumos, „grație căruia toate celelalte lucruri își manifestă frumusețea când vine să li se adauge proprietatea de care e vorba...”⁷¹. E nu se poate mai clar, chiar pentru un puțin inițiat în filosofia platoniciană, că aici nu e vorba de ideea de frumos, ci de Frumosul ca Idee.

Dialogul *Hippias Major*, considerat de un Raymond Bayer ca *poartă de intrare* în gândirea platoniciană, i se acordă o poziție oarecum centrală în raport cu concepțiile premergătoare și cu dezvoltarea propriilor idei ale dascălului Academiei. Megaricii rămăseseră încă în urmă cu trecerea de la diversul senzorial la concept; Socrate, dimpotrivă, căuta definirea conceptuală, esența unică în diversitate, trecând de la ilustrarea prin exemple la noțiune. Acesta era, cum observă Bayer, finalul unui proces de îndelungată și obscură căutare anterioară: „În această primă temă a lui *Hippias* întrevădem unele dintre motivele poziției epice a frumosului, frumosul extern: frumoasa fecioară a lui Hesiod; aurul, briliantul, proprietățile cosmetice la Homer. Întrevădem în depărtare efortul elegiacilor, al lui Theognis, cum se degajă noțiunea și cum pesimismul vag și nostalgic precipită venirea unei concepții metafizice a frumosului. Prin urmare, pentru încercarea lui, Platon doboară o foarte veche tradiție estetică difuză, și forma retorică și sofistică a unei frumuseți sensibile văzută fragmentar și în extensiune”⁷².

În teza plăcerii văzului și auzului, în această respingere a

⁷¹ Platon, *Le Grand Hippias* (trad. L. Robin), p. 32-35.

⁷² R. Bayer, *Histoire...*, p. 34.

plăcerii s-ar putea vedea ecoul disputelor lui Socrate cu Aristip. „Așa că, armonic și omogen, foarte hotărât și aparte, *Hippias* nu e mai puțin acest întreg complex care caracterizează răspântiile de drum: e un adevărat punct de răscruce al întregii esetici grecești. El vede confluind, apoi depășindu-le sau nimicindu-le definitiv, lungi tradiții anterioare; el rezumă stările esențiale ale gândirii socratice, el face să se presimtă confuz și *in muce* viitorul platonismului”⁷³.

Hippias poartă, deci, până la capăt acest aspect anatreptic, de dialog care minează și distruge. Ce? Opinii curente și false, sisteme anterioare prea simpliste. Platon curăță terenul pentru un edificiu nou.

Că Socrate se leapădă de ideile sale estetice sau chiar că Platon însuși își refuză aici unele teze pe care le va admite mai apoi, aceste contradicții nu sunt decât aparente; formularea lor ne atrage atenția asupra sensului exact al demersului teoretic platonician din *Hippias*. Anticipând cele ce vom dezvolta mai pe larg în paginile următoare, trebuie să remarcăm că:

1) discuția din acest dialog este numai o pregătire pentru o bună înțelegere a ceea ce Platon crede a fi adevărata frumusețe, cea *inteligibilă*;

2) Platon nu urmărește aici, de fapt, definirea frumosului sensibil, deși toată discuția se desfășoară pe acest plan, ci are mereu în vedere *Frumosul (inteligibil)*;

3) în adâncul gândirii platoniciene din *Hippias* este ceva dilematic: ceea ce se poate defini nu e frumosul adevărat, iar *Frumosul în sine, adevărat, nu e definibil*;

4) Platon pare să spună: să nu ne angajăm la o definiție pentru că Frumosul nu se explică, nu rezultă din datele estetice sensibile, ci tocmai acestea își iau frumusețea, deci existența din Frumos. Mai presus de orice, el vrea să scoată aici în evidență cu toată tăria și să apere convingerea că *frumosul nu depinde de altceva, ci numai de el însuși*.

Lui Platon i se pare inutilă încercarea de a deduce frumosul dintr-o structură obiectivă a lucrului sau din anume relații dintre lucruri, cum e conveniența sau utilitatea. Astfel de raporturi nu

⁷³ *Ibidem*, p. 35.

fac decât să scoată în evidență frumosul, nu să-l creeze. Esența frumosului nu se poate deduce nici din raportul obiect-subiect marcat de senzația agreabilă. Frumusețea lucrurilor (fecioară, cal, oală etc.) e produsul unei infuzii din afară și anume prin participarea la Ideea de frumos. Chiar dacă Platon n-o spune în acești termeni în *Hippias Major*, poziția sa teoretică este cu totul evidentă în acest sens. Așa că poziția lui poate părea aici paradoxală, dar numai atâta timp cât nu ne referim la sensul exact al gândirii sale, și acest sens nu-l putem avea decât apelând la concepția filosofică de ansamblu. Platon caută în mod voit tot felul de argumente, unele chiar destul de slabe, urmărind anume să nu ajungă la nicio definiție a frumosului, și aceasta pentru că el avea deja formată convingerea că nu în perimetrul sensibilului, ci în sfera inteligibilului trebuie căutat adevărul *Frumos*. Atâta timp cât el nu a lămurit încă deplin această idee, nu îngăduie o definiție a Frumosului însuși prin termeni de ordinul sensibilului. Când existența a două frumuseți și a raportului lor va fi expusă și înțeleasă, atunci da, se va admite determinarea frumosului, dar a celui sensibil prin termeni sensibili și a celui inteligibil prin termeni inteligibili. După această „critică” va veni partea teoretică constructivă în care se va căuta și se va profila un răspuns la întrebarea „ce este frumosul în el însuși?”. Ea trebuie căutată mai ales în *Symposion*, *Fedon*, *Fedru*, *Fileb*.

În general, Platon nici nu va formula o definiție a frumosului, se va abține de la așa ceva. Ch. Bénard dă, cu privire la această atitudine a lui Platon, o interpretare care întărește și înțelegerea dialogului *Hippias*: „Frumosul, pentru el, ca și binele, ca și adevărul, în realitate scapă definiției. Frumosul e ideea sau una din fețele ideii. Or, ideea obiect al rațiunii se concepe, ea nu se definește”⁷⁴. Și astfel, în *Hippias*, cu gândul mereu la frumusețe ca Idee, Platon nu putea s-o definească nici prin sensibil, nici în ea însăși.

Deși dialogul este anatreptic și deci, împreună cu celelalte din grupa de tinerețe, examinează, discută, critică și caută o noțiune generală, pe care totuși încă nu o găsește, *Hippias Ma-*

⁷⁴ Ch. Bénard, *op. cit.*, p. 487.

for problematizează frumosul și analizează multiple și esențiale aspecte și relații ale lui. Și chiar dacă, pînă la urmă, îndoielile nu sunt înlăturate și nu se formulează un răspuns convingător, multe lucruri ne sunt mai clare tocmai prin această „curățire” și pregătire a terenului.

Structura dialogului și factura lui nu sunt ceva izolat în metodologia filosofică platoniciană, ci dimpotrivă, sunt expresia modului propriu de a proceda al marelui discipol al lui Socrate. Mai întîi, nu e singurul de acest fel. *Lysis* e perechea lui; pe urmă, mai toate dialogurile platoniciene nu expun o doctrină finisată, ci caută o doctrină – nu expun, ci caută un adevăr. El spune în *Fedru* prin vorbele lui Simmias: „Mi se pare, ca și ție probabil, Socrate, că în aceste materii, a cunoaște adevărul împede ar fi un lucru imposibil sau cel puțin foarte greu în această viață. Totuși, a nu examina în orice chip tot ce s-a spus asupra acestui subiect, a renunța la el înainte de a se fi epuizat considerarea tuturor punctelor de vedere, mi se pare fapta unui om cu totul neputincios”⁷⁵. Platon nu căuta numai decît ultima certitudine; pentru el cercetarea era o bătălie cu toate armele și cu rezultatele maxime ce se pot obține, fie acestea și o simplă probabilitate, dacă mai mult nu e posibil.

Să remarcăm ca încheiere pe marginea lui *Hippias Major* că, deși nu se ajunge în final la o definire a frumosului, care să convină ambilor filosofi, dialogul nu neagă existența frumosului, nici în lucruri, nici ca esență separată. Hippias nu va fi desigur de acord cu desprinderea și ipostazierea frumosului ca existent în sine, alături de individualul complex și concret. Dar din spusele lui Socrate rezultă clar că pentru Platon, frumosul are deja două înfățișări: frumosul ca esență separată, deci ca Idee, și frumosul din lucruri ca rezultat al pătrunderii frumosului ca esență, în ele. E un *dualism estetic* care are ca bază teoretică un fundamental *dualism ontologic*. Asupra acestui dublu dualism urmează să stăruim în capitolul următor.

⁷⁵ Platon, *Phédon* (trad. M. Meunier), p. 183-184.

2. Dualismul fundamental

Socrate, în căutările lui, nu se gândise să postuleze o lume a Ideilor, reală și transcendentă lumii sensibile și conștiinței omenești. El căuta rezolvarea definirii frumosului în sfera realului concret. Platon va face distincție categorică între o lume sensibilă și una inteligibilă, și prin aceasta frumosul însuși se va dualiza: o frumusețe în lucruri, o frumusețe în sine. Dar nu e vorba numai de o simplă dualizare ci, în același timp, de o diferențiere calitativă: frumusețea lumii sensibile se impregnează de attributele existenței fenomenale, în timp ce frumusețea în sine e absolută, încărcându-se de attributele ființării eterne și perfecte. De altfel, dualitatea însăși nu înseamnă o separație absolută: frumusețea lucrurilor e reflexul frumuseții absolute, există numai pentru că aceasta există și numai în măsura în care lucrurile participă la ea. Ideea de frumos, ontologic considerată, e una, dar ea se infuzează în anumite lucruri și astfel apare multiplă, în diverse fenomene. Ea se asociază și cu alte Idei (cu binele, cu utilul etc.) apărând și aici ca multiplă. Avem astfel încă un semn puternic al caracterului coordonat al gândirii platoniciene și al integrării substanțiale a esteticii în ansamblul doctrinei. Și fiindcă există și „sufletul” omenesc care sesizează această frumusețe, frumusețea există și ca trăire, ca reminiscență din viața anterioară a sufletului reînnouită în fața lucrurilor. Deci, frumosul în concepția platoniciană există în aceleași ipostaze pe care le postulează ontologia sa generală: *în sine, în lume, în om*. Dar nu cu aceeași demnitate existențială.

Prin aceasta, concepția sa despre frumos se impregnează de idealism și în mare măsură se viciază; vrem să spunem că filosofia Ideilor a oprit și a denaturat ascensiunea cercetării concrete a problemei frumosului inițiată de Socrate și de înaintașii săi la un nivel desigur încă modest, dar așezată pe temeliile consultării și analizei datului real. Platon va încerca în *Hippias Major* să „sumeze” realizarea socratică, dar în fond el o repudiază. Finalul dialogului ni se pare dramatic: Platon se desparte de dascălul său, nu printr-o respingere directă și clară, ci printr-o sesizare a unor limite pe care lasă să se înțeleagă că acesta nu

le-a putut depăși. Socrate se mișcase numai în sfera lumii sensibile pentru a rezolva problema frumosului; Platon ne avertizează că nu e suficient, că soluția problemei trebuie să vină din altă parte, dar teza frumosului absolut, ontologic postulat, de care Socrate pare să aibă cunoștință sau măcar s-o presimtă, nu e scoasă de acesta la iveală și nici pusă ca factor de soluționare. Finalul lui *Hippias* pare să conțină indicația de hotărâre dintre ideile dascălului și propria concepție a discipolului. Contrar propriilor sale convingeri, Socrate devine purtătorul de cuvânt al concepției platoniciene. Dar necontinuuându-l pe Socrate în spiritul său și depășindu-l într-un mod manifest fantezist, punându-l să se conteste pe el însuși, Platon a fundamentat o estetică iluzorie a frumosului, iluzorie ca și fundamentele sau principiile ontologice sale.

Dacă suntem mai atenți însă, între Platon și Socrate există discontinuitate, dar și continuitate. E adevărat că în *Hippias Major* Socrate e pus să-și repudieze adevăratele idei despre frumos pentru a face loc celor ale discipolului său. E adevărat că Platon va inova, ipostaziind frumosul autentic real în afara inteligibilelor – ceea ce Socrate nu făcuse. Dar e la fel de adevărat că în dialogurile ulterioare Platon va reveni și va da locul cuvenit gândirii socratice în limitele propriei sale concepții și anume atunci când – și aceasta Platon o face nedezmințit pe parcursul întregii sale opere – el va corela, de nedespărțit, frumosul cu binele. Și nimeni nu va putea spune că binele nu implică, într-un fel sau altul, utilul... Chiar și atunci când Platon recunoaște, mai mult sau mai puțin explicit, un specific propriu frumosului, mai ales frumosului artistic, nu-i va acorda totuși rangul unei valori autonome ci-l va subordona tot binelui. Și aceasta până la *Republica* și *Legile*, în care frumusețea poemelor – a creațiilor artistice în general – e hotărât sacrificată, ignorată și repudiată în toate cazurile în care nu slujește manifest unor utilități cetățenești și politice.

Desfășurarea liniilor de forță fundamentale ale gândirii idealiste platoniciene ia cu sine și problema frumosului; aceasta se elucidează pe măsură ce filosofia sa se constituie și se dezvoltă. Căci, de fapt, așa cum foarte bine spune Raymond Bayer,

estetica platoniciană nu este altceva decât „spiritul platonician în sfera estetică”⁷⁶. Fouillée, la timpul său, remarcase și el: „Estetica lui Platon decurge din metafizica lui; ea are măreția acesteia, ea are de asemenea imperfecțiunile ei. În artă, ea și în știință, Platon micșorează cât poate mai mult realitățile particulare, mișcarea, viața individuală, și mărește din ce în ce mai mult partea universalului, a unității imuabile a Ideii”⁷⁷. La rîndul său, Lévêque, pe lângă că-l consideră „într-adevăr fondatorul esteticii”⁷⁸, mai observă că „estetica lui Platon este amestecată cu întreaga lui filosofie; ea o pătrunde; ea e pătrunsă de dînsa”⁷⁹. „Totul este estetic – s-ar putea spune –, de exemplu, introduce-re și importanța noțiunilor de măsură și de armonie în *Repubblica*”⁸⁰. Dar, despre acest aspect al gândirii platoniciene în raport cu frumosul ne vom ocupa mai pe larg în alt capitol al prezentei lucrări.

Dacă-l ascultăm pe Raymond Bayer, filosofia platoniciană imprimă esteticii trăsăturile sale cele mai caracteristice și mai definitorii. Astfel, spre deosebire de estetica aristotelică rațională, estetica platoniciană rămâne o estetică intuitivă, o estetică a intuiției. Și aceasta o ilustrează și o fundamentează Bayer prin factura teoriei platoniciene a cunoașterii. La Platon, estetica „încoronează întreaga sa teorie a cunoașterii, cunoaștere a cărei treaptă supremă este intuiția poetică”.

Pentru esteticianul francez pe care-l cităm, frumosul își păstrează o virtute intuitivă, atît ca Idee cît și ca aparență sensibilă, așa că în fața sa estetica platoniciană „este o estetică senzuală a frumosului, și acesta e un caracter foarte important”... „Platon păstrează drepturile simțurilor; avem dovadă pentru aceasta în enumerația complezentă a calităților frumosului colorat și ale frumosului auditiv, și mai ales în această idee fundamentală că frumosul singur dintre toate Ideile este acela care, în

⁷⁶ R. Bayer, *Traité...*, p. 265.

⁷⁷ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 378.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 401.

⁷⁹ Charles Lévêque, *La science du beau. Ses principes, ses applications et son histoire*, deuxième édition, II, Paris, 1872, p. 401.

⁸⁰ R. Bayer, *Traité...*, p. 265.

lucrurile care participă la el și în măsura în care ele participă la el, nu-și pierde strălucirea. Toate celelalte Idei se întunecă în lumea noastră; singură ea (Ideea frumosului) își conservă splendoarea, adică atracția sensibilă”⁸¹.

Interpretarea pan-estetică a lui R. Bayer, include – și nu putem spune că fără justificare din punctul său de vedere – însăși lumea Ideilor: deci „doctrina Ideilor – va spune el – centru al metafizicii platoniciene, este estetică și nu poate să nu fie astfel”⁸². Lumea Ideilor – argumentează autorul francez – este lumea modelelor, lumea unei desăvârșiri care devine exemplară în raport cu lumea sensibilă. Ideile au și existență și perfecțiune, deci au determinantele unor opere desăvârșite, ceea ce le asimilează sferei estetice a artei.

Deci, luând în considerație dualismul fundamental al filosofiei platoniciene, avem un criteriu extrem de prețios pentru a contura într-o privire de ansamblu și a cuprinde într-o sinteză justificată diversele determinări și funcții atribuite de Platon frumosului.

La temelia esteticii platoniciene a frumosului, ca și a întregii sale filosofii, stă dualitatea *devenire – existență în sine*. În Platon e confluența heraclitismului și eleatismului: el recunoaște devenirea realității, dar nu poate rămâne la ea; sfera devenirii nu-l satisface, în fața ei parcă simte spaima instabilității și a neființei. El nu se poate obișnui într-o lume în care, cum spune în *Teetet*, „nimic nu este vreodată și totul devine mereu”⁸³. Concepția despre frumos va urma această filosofie; frumosul își va regăsi plinătatea ființei în zona transcendentă a Ideilor, iar în sensibil va exista atât cât lucrurilor care devin li se acordă existența și participarea la Idei. În orice caz, aici frumosul e supus devenirii ca tot ce ființează cu o existență relativă, dată ca relativă tocmai de această devenire: „nimic nu există, ci binele, frumosul și tot ce am enumerat mai adineori este într-o perpetuă devenire”⁸⁴.

⁸¹ *Ibidem*, p. 266.

⁸² *Ibidem*, p. 265.

⁸³ Platon, *Théétète* (trad. Chambry), p. 338.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 347.

Să nu uităm apoi că filosofia platoniciană e, fundamental, o permanentă aspirație spre transcendent, o căutare a eliberării omului din condițiile materiei și o ascensiune a lui spre puritatea, perfecțiunea și imortalitatea sufletului.

Aspirația spre lumea de dincolo, credința în eternitatea și deci imortalitatea sufletului, credința într-o viață fericită în compania divinității; efortul de transfigurare, purificare și înălțare care obligă practica – toate acestea denotă și un fond de mistică orfică. „Nu spune el oare de fel, cu orficii, că trebuie degajat elementul divin al sufletului nostru din temnița lui trupască, că trebuie să te purifici de toate pasiunile care provin de la trup și să te eliberezi de tot ce vine de la simțuri? Pentru a participa la divin, nu trebuie oare, după Platon, să te ridici până la el prin inteligența ta, să te unești cu el prin gândire, prin idee; prin iubire, în același fel în care, în ceremoniile Misteriilor, devenai divin prin uniunea directă cu divinitatea?”⁸⁵

Asupra întregii filosofii platoniciene planează o artă supremă, de ordinul cunoașterii, credinței și practicii: *înțelepciunea*, înțeleasă ca arta desprinderii de sensibil și de dobândire a vieții inteligibile. Credința pasionată în această viață de dincolo, visată ca eternă și fericită, e aceea care-l susține pe Socrate liniștit, senin și fericit până în ultima clipă. Cei pătrunși într-adevăr de filosofie se desprind de lumea sensibilă și se apropie de cea inteligibilă, divină. În *Teetet* se spune: „Trebuie să căutăm să trecem cât mai repede din acest sălaș în acela al zeilor. Or, această trecere constă în asemănarea cu Dumnezeu, atât cât depinde de noi, și putem semăna cu el prin înțelepciune, dreptate și sfințenie... Cine cunoaște pe Dumnezeu este într-adevăr înțelept și virtuos; cine nu-l cunoaște este vizibil ignorant și rău”⁸⁶.

În *Fedon*, Platon caracterizează esențele (Ideile) în raport cu existențele coruptibile. Primele există în sine, mereu aceleași, nu se schimbă, sunt uniforme, nu sunt atinse de nicio alterație. Așa e și frumosul în sine, ca esență. În lumea sensibilă însă, lucrurile frumoase (oameni, cai, veșminte și altele) nu ră-

⁸⁵ M. Meunier, *Prolégomènes*, în Platon, *Phédon*, p. 16.

⁸⁶ Cf. *Ibidem*.

mân aceleași niciodată, nici în raport cu ele, nici în raport cu altele. Acesta e câmpul lucrurilor receptate prin simțuri, în timp ce pe cele dintâi, care rămân mereu aceleași, le atingem numai prin gândire, deoarece sunt invizibile și nu cad în raza vederii⁸⁷.

Frumusețea lucrurilor sensibile este dată de frumosul în sine. Poziția lui Hippias e deplin clară aici: „Mi se pare – spunea Socrate – că dacă pe lângă frumosul în sine există și un alt lucru frumos oarecare, acest lucru n-ar putea fi frumos din nicio altă cauză decât pentru că participă la acest frumos absolut...”⁸⁸.

Lumea Ideilor, a realității absolute, domină întreaga filosofie platoniciană și angajează plenar ființa umană. Problema frumosului e integrată și ea în țesătura complexă a acestei filosofii: „Acest frumos, acest mare, acest bine și acest perfect în sine, e spre ceea ce tind toate dorințele noastre, converg toate gândurile noastre și se unifică toate ideile noastre”⁸⁹.

Introducerea, ca element explicativ, a Ideii de frumos prin mecanismul participării înlătură alte modalități de explicare a frumuseții lucrurilor sensibile. „Presupunând – zice Socrate în *Fedon* – că ar veni cineva să-mi spună că lucrul cutare e frumos datorită culorii sale strălucitoare, formei sale elegante sau unei alte proprietăți oarecare, asemănătoare, leapăd acolo explicațiile de acest fel, pentru că ele, toate, nu fac decât să mă tulbure...”⁹⁰.

După Platon, „nimic altceva nu face ca lucrul acesta să fie frumos, decât prezența și participarea acestui frumos absolut, în orice chip și în orice mod s-ar face această comunicare; căci, dacă nu pot încă să atest nimic asupra modului acestei participări, aș putea totuși să afirm că toate lucrurile sunt făcute frumoase prin prezența frumosului”⁹¹. Avem aici încă o confirmare a poziției din *Hippias Major*: lucrurile frumoase sunt așa din cauza Frumosului.

Făcând loc explicării frumuseții prin Ideea transcendentă de frumos, în *Fedru* (ca și în *Hippias*) Platon respinge teza că

⁸⁷ Platon, *Phédon* (trad. M. Meunier), p. 146-147.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 238.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 239.

⁹¹ *Ibidem*.

frumosul s-ar explica prin plăcere, util sau conveniență. Ordinea și conveniența introduc frumosul în lucruri, dar frumosul, în sine, e altceva decât ordine, conveniență sau potrivire, plăcut sau util. În *Fedru*, frumosul e așezat printre realitățile supreme: Ideile. Dialogul, aparținând epocii de maturitate a gânditorului, nu e dedicat nici el exclusiv frumosului sau problemelor artei, dar are relații substanțiale cu acestea; însăși problema frumosului e tratată aici mai ales în raport cu educația. Ceea ce ne interesează acum e să vedem ce loc atribuie Platon Ideii de frumos în ontologia sa și ce interpretare trebuie să-i dăm în raport cu concepția lui generală despre Idei.

Dialogul *Fedru* cuprinde, după cum se știe, una din expunerile cele mai pregnante și mai literare ale teoriei Ideilor și ale raportului sufletului omenesc cu lumea inteligibilă. În cadrul acestei concepții, frumosul e considerat ca una dintre acele idei transcendente, realmente existente în spațiul ceresc rezervat de fantezia platoniciană, ca sediu al lor. Frumusețe există și în lucrurile exterioare, dar știm că aceasta e doar o umbră, o amăgire, o copie a adevăratei frumuseți. Și atunci, când întâlnește această frumusețe de aici, omul, luat de valurile reminiscenței, e cuprins de o mare ardoare și dorință să se înalțe la frumusețea în sine, de care-și amintește prin frumusețea de aici. E ceea ce se numește dragoste de frumos; pe care însă oamenii o au în măsuri diferite, deoarece nu toți își mai amintesc așa de bine de frumusețea contemplată odinioară, acolo. Căci numai atunci, înainte de căderea sufletului în materie, a avut el neasemuitul prilej de a sta față în față cu adevărata frumusețe.

Viziunea descrisă în *Fedru*, cu prilejul presupusei evoluții celeste a sufletelor în compania zeilor și în spațiul adevărilor supreme, semnalează prezența unui fond aperceptiv cu tendințe nostalgice, care izbucnesc în om stimulându-l să se înalțe din nou sau să revadă ca în vis lumea strălucită din care sufletul i-a căzut aici pe pământ și în trup. E ceea ce face „ca un om, când privește frumusețea de aici, aducându-și aminte de frumusețea cea adevărată, să capete aripi; astfel întraripat el dorește să-și ia zborul, dar, neputând, privește în sus ca și păsările fără să-i pese de cele de pe pământ... Dar la vederea lucrurilor de aici nu e ușor pentru orice suflet să-și aducă aminte de lucrurile de acolo;

unele suflete au văzut lucrurile de acolo prea puțin timp, altele, în căderea lor pe pământ, au scăpătat, ajungând într-o tovărășie rea, și s-au dedat nedreptății, uitând de cele sfinte văzute acolo. Așa că au rămas numai puține suflete, în care amintirea lucrurilor de acolo să se fi păstrat destul de puternică. Acestea, când văd ceva care seamănă cu cele de acolo, sunt cuprinse de o mare uimire și-și ies din sine, dar nu-și dau seama ce se întâmplă cu ele, căci sentimentul lor nu e lămurit îndeajuns... Însă frumusețea în toată strălucirea ei o vedeam atunci când cu ceata binecuvântată, mergînd unii sub conducerea lui Zeus, iar alții sub conducerea altor zei, contemplam o priveliște fericită”⁹².

Să nu dăm deocamdată atenție faptului că Platon – conform unui fel al său, explicabil și prin înclinația talentului literar și prin bogăția fanteziei și prin necesități de comunicabilitate mai largă a doctrinei, cu alte cuvinte pentru a o face mai accesibilă și mai interesantă, plăcută chiar, unui cerc mai larg, dar poate și prin faptul că n-a avut suficiente mijloace abstracte de formulare a unor probleme dificile – ni se adresează atât de figurat. Să precizăm, pe de altă parte, că rămânem la convingerea că Platon se exprimă mitic nu dintr-o înclinație de a face mitologie, de a face „literatură”, de a da frâu liber unei bogate fantezii care să încante ca un joc de ape; Platon vrea să spună ceva prin aceste mituri, și sensurile lor sunt în general descifrabile. Chiar din imaginile de mai sus reiese clar că:

1) lumea Ideilor este realitatea supremă, în sine, adevărul obiectiv absolut, etern; reiese desigur și din faptul că i se atribuie, simbolic, un spațiu ceresc, dincolo de lumea pământească și, prin procesul arătat, departe și extrem de greu accesibilă omului și cunoașterii lui;

2) frumosul adevărat, absolut, perfect, există în această zonă transcendentă ca Idee;

3) specificul frumosului transcendent – cum reiese clar din textul citat – stă în concretețea lui, în faptul că e accesibil simțurilor, văzului, mai ales, prin splendoarea strălucirii lui, că e intuitibil, sensibil;

4) existența frumosului absolut nu anulează existența unui

⁹² Platon, *Fedru* (trad. Șt. Bezdechi), p. 64.

frumos în cadrul existenței fenomenelor din natură, ci dimpotrivă e izvorul lui;

5) există o tentație, o aspirație profundă și integrală spre frumos; el atrage spre sine, pasionează, incită erosul, tulbură și mișcă făptura umană, antrenând-o nostalgic spre el.

Aceste idei transpar cu claritate din textul citat din *Fedru*; ele se impun aproape de la sine, fără să fie nevoie de niciun efort de interpretare sau de exegeză. E foarte limpede că exprimarea mitică nu anulează sensurile, nici nu face imposibilă restructurarea lor discursivă.

Dar doctrina Ideilor n-a fost formulată de Platon numai în manieră mitică; există suficiente texte în care lucrurile sunt spuse teoretic în modul cel mai convenabil filosofic. *Fedonul* ne vorbește și în acest fel despre Idee ca „realitate în ea însăși”, identică sieși. Aceste realități, Ideile, au fiecare o formă care e „în sine și prin sine” și sunt inalterabile, inaccesibile prin simțuri. Și Frumosul e numit ca una din aceste realități. După ce arată că înțelepciunea e agonisită de gândire, iar corpul e un obstacol în calea ei, Platon remarca din nou slăbiciunea cognitivă a simțurilor, recunoscută de mult de anumiți „poeti”. (Platon se gîndește aici la Parmenide, Empedocle, Epicharm). Adevărul nu poate fi ajuns decât prin reflexiune netulburată de datele simțurilor sau ale emoțiilor și numai atunci când „ea condeciază corpul, și, în măsura posibilului, se desprinde de orice relație și de orice contact cu el, pentru a nu râvni decât la ceea ce există cu o existență adevărată”⁹³. Aici în *Fedon*, frumosul este ceva, cum și Justiția și binele „sunt ceva”, au o existență. Dar aceste realități, aceste existențe (frumosul, binele, dreptatea) nu sunt accesibile simțurilor, ele nu pot fi văzute sau percepute. Și nu numai acestea trei, dar și mărimea, sănătatea, forța, adică, în general, esența tuturor celorlalte lucruri, ceea ce sunt ele într-adevăr. Cunoașterea lor se realizează prin reflexiune, nu prin simțuri, și anume, prin gândire pură, desprinsă complet de simțuri – „într-un cuvânt de întregul corp care nu face decât să tulbure sufletul și să-i interzică dobândirea adevărului

⁹³ Platon, *Phédon* (trad. M. Meunier), p. 74.

și înțelepciunii ori de câte ori intră în legătură cu el” [cu sufletul – n.ns., D.I.]⁹⁴.

Estetica platoniciană a frumosului s-ar înfățișa desigur altfel dacă s-ar accepta o altă interpretare a teoriei ideilor, în conformitate cu care frumosul ar fi conceput nu ca existență în sine, transcendentă, ci ca noțiune ori ca esență în lucruri. Soluționarea acestei probleme ține de interpretarea ce se dă în general teoriei platoniciene a Ideilor. Și este știut că interpretările opuse n-au lipsit nici în această privință. Pe de altă parte, chiar dacă se acceptă ca fiind platoniciană conceperea Ideilor ca existențe în sine, transcendente, mai rămâne întrebarea în ce măsură a fost afectată această concepție de problematica deschisă în *Parmenide*.

Pentru concepția generală pe care trebuie s-o avem despre ideea platoniciană de frumos, nu e suficient să fi stabilit că Ideile există realmente, ca un universal concret, prin ele însele, absolute, pure și eterne, fie în afara oricărei inteligențe, inclusiv cea divină, fie în inteligența divină. De aici rezultă fără îndoială concluzia că frumosul cel mai adevărat și perfect are o existență obiectivă, transcendentă, la care omul are acces foarte greu și care impregnează lumea exterioară, natura, cu valorile lui. Dacă frumosul suprem trebuie conceput așa, în conformitate cu metafizica platoniciană, atunci ce consistență și factură, ce realitate și „adevăr” trebuie să înțelegem că i-a fost acordat frumosului din natură, din viața omenească, din artă, frumosului prin participare?

Platon nu aruncă natura, lumea exterioară în lotul neexistenței, al iluziei; lumea exterioară este și ea o realitate. „Platon – ne spune Brochard – nu este un idealist în înțelesul modern al cuvântului. Umbra de existență pe care el o atribuie lumii exterioare nu implică nonrealitatea ei. La fel de hotărât, ca și Heraclit, Platon crede în realitatea lumii sensibile. *Teetet* este dovada; în el e demonstrat că lumea lucrurilor trecătoare nu e lumea științei. Nimic mai mult nu e demonstrat acolo... Lumea devenirii există. Ce cuprinde ea? Tot ce nu face parte de fel din lumea Ideilor; tot ce este aicea jos, existența lumii fizice,

⁹⁴ *Ibidem*, p. 76.

vietuitoarele, sufletele, zeii. Până la – și inclusiv Demiurgul? Trebuie convenit că Demiurgul servește de intermediar între lumea sensibilă și lumea Ideilor. Trebuie închipuit la limita acestor două lumi”⁹⁵.

Dar nici în evoluția sa Platon n-a rămas fixat de conceptul unui raport imobil între sensibil și inteligibil. Teoria Ideilor, așa cum ajunge expusă în *Fedon* și *Republica*, nu-l mai mulțumește pe deplin. El întrevede în cadrul ei grave dificultăți privind:

- a) separarea prea tranșantă a celor două lumi – sensibilă și inteligibilă –, de unde o dislocare a unității realului;
- b) insuficiența explicativă a conceptului de *participare*;
- c) natura însăși a inteligibilului conceput până acum ca *unul* și *permanent*, în opoziție cu natura lucrurilor declarată *multiplă* și *schimbătoare*;
- d) relația dintre Idei: participarea nu operează oare și în lumea inteligibilă?

Detaliile acestor dezbateri desfășurate în *Parmenide* nu angajează și nu obligă lucrarea noastră decât prin anumite consecințe ale lor. Teoria Ideilor, în forma conturată până atunci, e criticată de marele eleat pe baza cunoscutelor obiecții:

a) dacă tot ce există participă la Idei, rezultă că și cele mai ignobile lucruri își au Ideile lor, ceea ce ar contraveni perfecțiunii Ideilor, care sunt astfel degradate la o mezialianță cu o ordine existențială joasă;

b) conceptul de participare e irațional; e la fel de absurd să pretinzi că un lucru participă la întreaga idee, cum e absurd să pretinzi că participă numai la o parte a ei;

c) Ideea nu reduce la unitate multiplicitatea lucrurilor, căci mereu se va pune problema unei noi sinteze între Ideea realizată și multiplul din care provine (problema celui de „al treilea om” pe care, după Alexandru din Afrodisias, ar fi pus-o sofistul Polixen);

d) Ideea e incognoscibilă, prin natura ei transcendentă;

e) unitatea pură, exceptată de orice pluralitate, nu poate nici să existe, nici să fie gândită; unul n-are realitate și nu poate fi obiect al cunoașterii decât când participă la pluralitate; la rân-

⁹⁵ V. Brochard, *Études de philosophie ancienne et moderne*, 1913, p. 95.

dul său, multiplul nu e real și nici obiect de cunoaștere decât când participă la unitate.

În linii mari, Platon caută să atenueze dualismul inițial, prăpastia dintre Unul și Multiplu și ajunge la concluzia că nu pot fi despărțiți. Aceasta, printr-o nouă formă a teoriei Ideilor.

Discuția din *Parmenide*, continuată în *Sofistul*, accentuează că ființa nu e nici pură unitate, nici pură multiplicitate. Dar ființa perfectă nu e nici absolut imobilă, ea este și permanență și mobilitate. Ființa e un amestec de unitate și de pluralitate, de permanență și mișcare, deci – va trebui el să admită în cele din urmă – un amestec de ființă și neființă. Pe lângă aceasta, el admite participarea Ideilor unele la altele. Dar mai important e faptul că atribuie, deopotrivă, și lumii inteligibile ca și celei sensibile, amestecul – în măsuri diferite, bineînțeles – de ființă și neființă. „În *Parmenide* și în *Sofistul*, Platon ajunge la acest rezultat, că realitatea nu e nici pură permanență precum ea nu e nici pură unitate, și că neființa trebuie să-și afle locul în ea: realul este un amestec de unitate și de pluralitate, de permanență și de mișcare, de ființă și de neființă”⁹⁶. Deci, acum, întregul real, și cel inteligibil și cel sensibil, e compus din aceste două perechi de principii: unitatea și pluralitatea, permanența și mișcarea. Prin aceasta, Platon apropia lumea sensibilă ca o „frumoasă imagine a lumii inteligibile”. E teoria pe care ne-o prezintă *Timeu*, o teorie în care Platon nu-și mai revarsă disprețul pentru lumea sensibilă, reabilitată prin efortul înnoitor al gândirii sale. Consecințele în ordine estetică vor fi semnalate în capitolul pe care-l rezervăm „frumosului cosmologic”.

Urmărind exegetic ravagiile cutremurului din *Parmenide*, Léon Robin concludă și el la o întărire ulterioară a consistenței ontologice a sensibilului: „Cred că gândirea lui Platon s-a modificat profund în ce privește existența a ceea ce Descartes numește «lucrurile materiale». El a început prin a le considera, dintr-un punct de vedere ascetic, ca iluzii care otrăvesc realitatea vieții noastre fizice și de influența seducătoare și persuasivă a cărora trebuie să te sustragi cât poți mai mult. Apoi, el se pre-

⁹⁶ Ch. Werner, *La philosophie grecque*, Payot, Paris, 1956, p. 95-96.

ocupă să știe ce este îndărătul acestor iluzii, și el descoperă în cavernă imitații de realități de experiență, apoi în afara cavernei aceste realități însele. În sfârșit, pe măsură ce progresează ideea de inteligibil care găsește în inteligență instrumentul eficacității sale, adică ideea de artă divină lucrând după un model, el nu se mai gândește să conteste experienței pretenția ei de a deține o realitate originală și chiar, într-un sens, independentă”⁹⁷.

Ontologic, firește, platonismul cunoaște un „reviriment”, oricum, mai realist. Estetic însă, cuvântul principal rămâne în continuare Ideii. Formelor care se imprimă în materie, cu această observație, acum, că amprente, formele, proporțiile se trasează într-un material mai consistent și frumosul devine calitatea unei existențe mai reale, dobândind și el astfel, aici-jos, mai multă importanță.

Dar, cu tot acest „reviriment” realist pe care-l menționam mai sus, în platonism lumea sensibilă nu-și pierde totuși caracterul de existență dependentă, creată, neautentică. „Dar dacă este un adevăr – va observa Brochard – care rezumă platonismul, e că în afara Ideii, nu există nimic real. Diferența dintre lumea sensibilă și lumea inteligibilă e totdeauna comparată cu aceea a modelului și a copiei. Or, copia, este, într-un sens, identică modelului. Căci, dacă ea ar conține ceva care ar deosebi-o, ea ar înceta chiar prin aceasta de a fi copie. Trebuie totuși convenit că aceste două lumi rămân două și că o diferență subsistă. Care?”⁹⁸. Părerea lui Brochard este că în lumea inteligibilă ideile există separate unele de altele, fără amestec, absolut pure, pe când în lumea devenirii are loc „participarea” lor. „În lumea devenirii, dimpotrivă, această participare are loc. Ideile se amestecă unele cu altele, sau conform regulilor determinate de Dialectică (și e ceea ce se întâmplă când necesitatea ascultă de vocea persuasivă a inteligenței) sau, dimpotrivă, într-o extremă confuzie. Și atunci toate calitățile apar pentru a dispărea de îndată. Și e haosul. Și se poate spune despre haos că e la limita

⁹⁷ L. Robin, *Les rapports de l'être et de la connaissance d'après Platon*, publié par Pierre-Maxime Schuhl, PUF, Paris, 1957, p. 84.

⁹⁸ V. Brochard, *op.cit.*, p. 110-111.

lumii reale. Dar și el este compus din aceleași Idei și din aceleași elemente”⁹⁹.

Analizând noua orientare a filosofiei platoniciene, nici Léon Robin nu aderă la o interpretare logicistă, ci-i recunoaște fondul și semnificația, în continuare, ontologică: „Ar fi totuși fals, după părerea mea, să se interpreteze această orientare a filosofiei platoniciene în sensul unei părăsiri a punctului de vedere ontologic pentru un punct de vedere strict logic... În cele din urmă, ceea ce e nou, este efortul de a-și reprezenta organizația lumii ideale, de a introduce în ea relația și de a-i preciza natura și legea. Dar, cum oare relații între realități inteligibile n-ar fi ele relații logice? Aceasta însă nu implică de fel un abandon al punctului de vedere ontologic și realist pentru un punct de vedere conceptual”¹⁰⁰.

Mai apropiate sau mai îndepărtate, cu trăsături mai mult sau mai puțin stabile în evoluția gândirii platoniciene, fapt este că lumea inteligibilă și lumea sensibilă rămân *distincte ontologic* și că Ideile, în niciun moment al acestei evoluții, nu devin ființe conceptuale, idei în sensul psihologic al cuvântului, ci rămân realități distincte și de lumea sensibilă, și de gândirea noastră, existente în sfera inteligibilă. Sfera inteligibilă pe care în mod figurat, pentru o mai largă accesibilitate în comprehensiune, o înfățișează în context mitic – existentă într-un spațiu supracercesc –, dar exercitând mereu o forță de atracție irezistibilă asupra sufletului omenesc, care a cunoscut cândva această lume a perfecțiunii, a căzut din demnitatea ei, dar aspiră spre ea cu toate forțele lui. Și în această – pentru Platon – hotărâtoare de destin chemare a perfecțiunilor de sus, frumosul e o cale și un agent de prim ordin.

Dar să ne întoarcem după această incursiune în metafizica platoniciană, la ideile estetice, care se află de fapt în strânsă legătură cu concepția sa idealistă și nu pot fi înțelese în afara ei. Contemplarea Ideilor, între care se află și Frumosul, se face prin pură rațiune, întrucât Ideile sunt concepute și determinate de Platon prin negație cu lumea reală: Ideile sunt incolore, fără

⁹⁹ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰⁰ L. Robin, *Les rapports...*, p. 117-118.

formă, nepipăibile, imateriale, dar ele alcătuiesc totuși Ființa care există cu adevărat. E o determinație, cum se vede, care ne duce la un concept mai mult de neființă în raport cu existența empirică. Totuși, Ideile nu trec în zona neexistenței, a neființei, ci, dimpotrivă, sunt ființa adevărată, ca ideale, concrete, pozitive...

Dacă, în urma celor spuse până aici, ne referim acum la *frumos ca Idee*, prima determinație ce ne revine s-o facem este că, asemenea celorlalte Idei, ea semnifică o existență, nu imaginea unei existențe, așa cum e cazul cu ideea logică. Ideea de Frumos nu e *imanentă* lucrurilor, cum e forma aristotelică; după Platon, ideile sunt *separate* de lucruri.

Ce loc ocupă însă frumosul inteligibil în raport cu celelalte Idei și care sunt determinantele sale? Bénard crede că frumosul e un simplu atribut al Binelui sau al Adevărului, dar mai ales al Binelui, care e ideea supremă. Frumosul ar fi splendoarea, strălucirea Binelui, această determinantă însă nu e esențială; pentru Platon, adevărul, binele și frumosul ar fi identice, dar identificarea nu este absolută. Între aceste Idei subzistă o diferență care și ea este esențială, dar e neglijată de Platon: *aspectul vizibil, aparența sensibilă, forma intuitivă*. Și în antichitate și în timpurile moderne, mulți i-au atribuit lui Platon concepția că frumosul ar fi „splendoarea binelui sau a adevărului” – *splendor bonitatis aut veritatis* –, iar Augustin va spune *splendor ordinis*. „Cu toate că ea nu e textual în Platon – va spune Bénard – această definiție, după noi, este cu totul platoniciană și e greșit să fie contestată”¹⁰¹. Cuvântul ca atare nu există în textul platonician, dar el „traduce perfect gândirea lui”¹⁰². Și într-adevăr, în mai multe locuri, Platon relevă aspectul de „strălucire” a frumosului. În *Fedru* frumosul e văzut ca strălucind printre celelalte esențe; tot acolo, frumosul e imaginea eclatantă a ideii, e cea mai manifestă dintre ființe, iar în *Republica*, frumosul din lumea sensibilă e recunoscut prin cel mai luminos dintre simțuri, *văzul*.

Cu privire la problema definirii frumosului în sine ca

¹⁰¹ Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 487.

¹⁰² *Ibidem*.

„splendoare a adevărului”, să menționăm că Alfred Fouillée nu acceptase o asemenea teză. El spusese: „Această definiție, pe lângă că nu e justificată de niciun text, nu e de fel expresia exactă a doctrinei platoniciene”... „Fără îndoială – va admite Fouillée – adevărul și știința sunt printre lucrurile cele mai frumoase; ele sunt chiar vecine frumuseții absolute și par la prima vedere să se confunde cu ea. Dar în *Republica*, Platon spune explicit că există un lucru și mai frumos încă decât adevărul și știința: Ideea Binelui¹⁰³. Și Fouillée citează, foarte convingător, din *Republica*: „Consideră această Idee ca principiul științei și adevărului; tu nu te vei înșela gândind că Ideea binelui e *distinctă* de ele și *le depășește în frumusețe*... Știința și adevărul au analogie cu binele, care e *de o valoare cu totul mai înaltă. Frumusețea* lui trebuie să fie deasupra oricărei expresii, fiindcă el produce știința și adevărul, și că el este încă mai frumos decât ele”¹⁰⁴. Și Fouillée concludă convingător: „Dacă deci frumusețea se găsește într-un principiu superior adevărului și științei, e inexact s-o numim splendoarea adevărului și trebuie s-o numim mai degrabă splendoarea binelui”¹⁰⁵. Pentru Fouillée, binele absolut și frumosul absolut sunt sinonime. Binele platonician nu are numai sens moral, ci e principiu suprem al tuturor Ideilor, el e *perfectiunea, idealul, frumusețea*. „Nu se poate nega – spune Fouillée – că Platon extinde identitatea binelui și frumosului la binele moral. Dar aceasta nu e decât o aplicație particulară, mai mult sau mai puțin contestabilă, a unei teorii cu totul metafizice la originea sa. Dacă se uită că binele este identic perfectiunii, nu se mai poate înțelege nimic din estetica platoniciană”¹⁰⁶.

Platon identifică Binele cu Frumosul – după interpretarea lui Fouillée. Totuși, platonistul francez simte că trebuie explicitate și precizate raporturile mai complexe ale Ideii de frumos atât cu Binele însuși cât și cu alte Idei, iar în cele din urmă cu frumosul sensibil. „Astfel, din punct de vedere absolut, nu este

¹⁰³ A. Foillée, *La philosophie de Platon*, p. 352-353.

¹⁰⁴ Cf. *ibidem*, p. 353.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 353-354.

nicio diferență între frumusețea supremă și bunătatea supremă. Totuși, dacă perfecțiunea e considerată în raporturile ei cu noi, frumosul va putea să pară un simplu aspect al binelui. Acesta e sensul frazei din *Fileb*: «Dacă noi nu putem prinde binele sub o singură idee, să-l prindem sub trei idei: aceea a *frumuseții*, a *proporției* și a *adevărului*». Din acest nou punct de vedere, frumusețea devine sora adevărului și a proporției, și toate trei sunt fiicele binelui. Cu alte cuvinte, binele este substanța: frumusețea, ordinea și adevărul sunt atributele. Ordinea și adevărul sunt binele ca suprem inteligibil; frumusețea și binele ca supremă aspirație¹⁰⁷.

Din această perspectivă înțelegem mai ușor străduința lui Socrate de a combate teza lui Hippias, după care frumosul ar fi părintele binelui, confundând efectul cu cauza. „În consecință, binele și frumosul se identifică și se disting după punctul de vedere”. *Ontologic*, în principiul suprem al lucrurilor, ele sunt identice; logic, diferă însă. „În general, lui nu-i place să definească tot ce ține de absolut, nici binele, nici frumosul, nici adevărul, pentru că orice definiție e prea strâmtă și pentru că un principiu nu se poate defini”¹⁰⁸.

În considerarea frumosului, deci, după Fouillée, trebuie să aplicăm două puncte de vedere, pentru cele două ordini existențiale formulate în platonism:

1) punctul de vedere *imanent* lumii sensibile, în care frumosul particular este binele particular, conveniență, utilitate, plăcere, proporție; la acest punct de vedere rămăsese Socrate;

2) punctul de vedere al *transcendenței*, al Ideilor, propriu lui Platon, după care frumosul în sine este binele în sine, și definirea adecvată a acestui frumos nu ne-o poate da niciun lucru particular.

Caracterele frumosului în sine se regăsesc în frumusețile particulare din natură și sfera umană. Lumea e frumoasă, pentru că e o operă de artă divină pe care binele suprem a făcut-o asemenea sieși. Frumusețea îi vine de acolo că are un *suflet* și în acesta o *intelență*. E un animal vizibil și unul; e singurul creat

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 354.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 354-355.

de divinitate și *unicul*, divinitatea scoțând *ordinea* din *dezordine*. Caracterele operei divine, prin urmare ale însuși frumosului, sunt: *varietatea, unitatea, ordinea, viața, sufletul, inteligența, bunătatea*.

Este evident, deci, că estetica platoniciană a frumosului își are ultimele sale surse teoretice în metafizica Ideilor. Cauza oricărui frumos e Binele: „Cât mă privește, aceasta e părerea mea: în lumea inteligibilă, ideea binelui e percepută ultima și anevoios, dar nu poate fi percepută fără a-ți da seama că ea este cauza a tot ce e drept și frumos în toate lucrurile; că ea a creat, în lumea vizibilă, lumina și pe suveranul luminii; că în lumea inteligibilă ea însăși e aceea care e suverană și împărtășește adevărul și Inteligența; și că e necesar s-o vezi pentru a te conduce cu înțelepciune în viața particulară și în viața publică”¹⁰⁹. Era, observă Fouillée, o înclinație generală a spiritului grec entuziasmat de frumusețea formelor, să îmbine frumosul cu binele, urâtul cu răul: „Platon e plin de această doctrină, și concepția lui despre frumusețea absolută în ființa infinit bună e consacrarea ei filosofică”¹¹⁰.

Adevărata concepție despre frumos, a lui Platon, nu ne va fi deci limpede atâta vreme cât elementele ei nu vor fi văzute în parametrii întregii sale filosofii. Pătrunderea neprevenită în acest sens, în textul platonician, poate deruta cu deosebire prin prezența unor numeroase și felurite aspecte sub care e înfățișat conceptul. Prima și cea mai importantă clarificare intervine dacă, ținând seama de distincția ontologică platoniciană între o lume inteligibilă și una sensibilă, vom înțelege că și frumosul va trebui văzut într-o dublă ipostază: ca Idee pe de o parte, ca prezență în lumea sensibilului și multiplu, pe de alta.

Acolo, în sfera inteligibilului, adevărul, frumosul și binele sunt identice în esență, dar întâietatea și superioritatea le are Binele. Descinzând din sfera ideală în lumea sensibilă, frumosul se manifestă aici prin introducerea *ordinii* și *armoniei*: aici, în lumea sensibilă, Ideea de frumos dă loc la *ordine, măsură*,

¹⁰⁹ Platon, *La République* (trad. R. Baccou), în *Oeuvres complètes* (édition E. Chambry), p. 251.

¹¹⁰ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 357.

proporție, armonie. Deci – va observa Bénard –, definirea frumosului e posibilă, deși, după Platon, ea referindu-se la fenomene, nu include un conținut „științific”, nu ne dă „știința” a ceea ce e frumos. Dar rămâne că: „Frumosul se naște când măsura și simetria pe care le cuprinde în sine Ideea, comunicându-se multiplicității, o ordonează și o reglementează. Determinatul intră în indeterminat care este, de asemenea, neorânduitul; el îl face chiar prin aceasta armonic”¹¹¹. De aici definiția din *Fileb*, după care „frumosul este *măsura și simetria*” sau din *Republica*: „Tot ce e bun e frumos, și tot ce e frumos nu e niciodată fără măsură”.

Și Fouillée văzuse în același fel problema frumosului în ansamblul filosofiei platoniciene. Determinațiile lucrurilor din lumea devenirii își au ca izvor Ideile. Un lucru e bun și frumos prin prezența frumuseții și bunătății în el. Platon refuză explicarea prezenței acestor calități în lucruri prin alte cauze, oricât de „savante” ar fi ele. Problema e doar reculată – dacă invocăm alte cauze decât Ideea –, nu rezolvată; căci în felul acesta ni se arată numai condițiile unui lucru, nu principiul și esența lui.

Ce caractere are această frumusețe care face ca un obiect să fie frumos? Nu e o frumusețe particulară, proprie, specifică, individuală – nu e frumusețea *lui*, care i-ar aparține numai obiectului respectiv. Frumusețea nu e ceva propriu lui Fedon, un lucru care i-ar aparține în întregime, căci frumusețea particulară a lui Fedon nu e nici necesară, nici absolută, nu-și are în ea însăși rațiunea și principiul, nici esența. Aceasta se vede din faptul că Fedon poate fi conceput și ca nefiind frumos; pe de altă parte, e posibil ca el să nu fi fost întotdeauna frumos și e posibil ca nici în viitor să nu fie mereu frumos. Frumusețea lui, pe care o are acum, e deci o frumusețe de împrumut; frumusețea lui nu rezidă într-un principiu care s-ar afla în el; frumusețea lui și a oricărui alt fenomen particular provine dintr-un principiu superior, care e frumusețea însăși, în sine, nu o frumusețe particulară oarecare.

Ca Idee, frumosul are aceleași caracteristici ca și celelalte esențe: *universalitatea, puritatea* (acea simplitate absolută

¹¹¹ Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 488.

care exclude contrariile și e identică perfecțiunii), *distincția* (în raport cu celelalte esențe – chiar exclusivitate în fața contrariului), *omogenitatea internă*, principiu al perfecțiunii. „Singură frumusețea în sine este pur frumoasă, și fără ca vreo negație să vină să se adauge acestei afirmații absolute, fără ca niciun amestec de contrarii să vină să altereze această perfectă identitate a frumosului cu el însuși. Singur frumosul e frumos”¹¹². Era, de altfel, inevitabil ca frumosul în sine să rămână, de fapt, într-o stare de indeterminare. El era doar un concept abstract, ipostaziat, imaginar și distinct principial de determinațiile posibile ale existențelor sensibile. De aceea, credem că, aplicându-i o analiză critică modernă, Schasler avea dreptate să-i constate toată insuficiența și chiar să remarce cercul vicios în care se afla Platon când voia să explice frumosul concret prin Ideea de frumos, care e o transcendență indeterminabilă, necunoscută. „Așadar, ce ar fi după conceptul său, acest frumos, pe care el într-un loc din *Fedru* îl definește împreună cu binele și adevărul ca «divinul», nu e în stare desigur să spună, deoarece îl așează ca existent «în afara cunoașterii». În felul acesta avem aici numai o fantezie abstractă, care nu duce la nimic concret, la nicio privire în esența frumosului. Realitatea frumoasă și cunoștința frumoasă dau în sensul lui Platon numai copii tulburi ale frumosului original; totuși, pentru a recunoaște aceste copii ca frumoase, trebuie cunoscut originalul. Acesta însă rămâne un dincolo absolut, un abstract lipsit de esență, care apare conceput ca suprimare a tuturor și a fiecărei determinații, adică un nimic fără temeii” (ca un pur nimic)”¹¹³.

În felul acesta, frumosul în sine rămâne foarte slab determinat. Încărcat cu cea mai mare greutate ontologică, el își pierde trăsăturile sensibile devenind un abstract greu de precizat altfel decât prin maxime generalități și în același timp greu de cunoscut. Cum remarcă și Zeller, „frumosul original (*Urschöne*) trebuie să fie fără culoare și fără corp, el nu trebuie asemănat cu nimic particular, nici cu ceva corporal nici cu ceva

¹¹² A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 66.

¹¹³ Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Erste Abtheilung, Berlin, 1872, p. 88.

spiritual, el nu trebuie raportat ca proprietate la nimic altceva...¹¹⁴. Se simte puternic că Platon dizolvă *esteticul* în *ontologic*, sacrificându-i specificul senzorial. Operația sa e realmente o *antiestetică*. Inclus în rândul Ideilor, frumosul se împărtășește din condiția lor metafizică precară întrucât pentru un fenomen legat esențialmente de concret și sensibil, termeni ca: *ființă adevărată, model, imuabilul, eternul, în sine, pur, inteligibil, ideea, numenul, unitatea* și alții de acest fel nu fac decât să-i învăluie, nu să-i dezvăluie esența. Problema a ajuns aici într-o dramatică dilemă: frumosul sensibil nu e și adevărat, iar cel adevărat nu e sensibil. Aceasta drept consecință a faptului că Platon „a mutat lumea reală pe altă treaptă de realitate”¹¹⁵.

Cum se explică faptul că există lucruri mai frumoase și altele mai puțin frumoase? Fedon, de exemplu, e mai frumos decât Socrate. Aceasta se întâmplă pentru că unul participă mai mult la frumusețe decât celălalt, dar fără a o deține în întregime. *Există deci o frumusețe absolută, condiție a frumuseții relative*; aceasta din urmă nu poate exista fără cea dintâi.

Poate că acestui punct de vedere am putea sau chiar ar trebui să-i adăugăm o oarecare corectură, ținând seama de evoluția concepției platoniciene de la Idei spre Idei-Numere, deci de înclinația sa din ultima perioadă a dialogurilor și mai ales din *ágrafa dogmata* de a vedea realitatea, chiar în sine, în raporturi matematice, socotind firește figurile geometrice o formă mai reprezentabilă a ei. Acceptând acest factor am putea înțelege mai ușor unele precizări ale frumosului, din *Timeu* și *Fileb* sau *Legile*, redată și în paginile prezente, în care frumosul apare legat direct și necondiționat de elemente sensibile.

Frumusețea răsfirată de „sus” în lumea sensibilă se infiltrează peste tot, în diverse proporții, după valoarea lucrurilor și fenomenelor, într-o ierarhie susținută până la Frumosul în sine. Frumusețea se poate găsi în acte, sentimente și cunoștințe. Curajul natural e frumos, fiindcă e o perfecție, o virtute naturală; dar curajul liber și conștient e și mai frumos. Sentimentele sunt frumoase când au ca obiect țeluri de valoare înaltă (patria, virtu-

¹¹⁴ Ed. Zeller, *op.cit.*, p. 938.

¹¹⁵ C. Noica, *Interpretare*, în Platon, *Lysis*, p. 110.

tea, știința). Cunoștințele sunt frumoase dacă dau adevărul; cel ce știe și poate răspunde la întrebare este bun și frumos; frumos e de asemenea să judeci cu dreptate și rușinos să judeci strâmb. Cunoștința e frumoasă pentru că ne ridică la Idei și e frumoasă dacă are ca obiect zeei. Știința cea mai frumoasă e *dialectica* și contemplarea Ideilor (*noesis*); celelalte cunoștințe sunt cu atât mai frumoase cu cât urcă la Idei, cu cât se află pe o treaptă mai înaltă în ascensiunea dialectică. Matematicilor le acordă Platon cea mai multă frumusețe; cu deosebire perfecțiunea formelor geometrice îl farmecă prin ordinea lor și prin *numerele* pe care le reflectă. În *Timeu*, chiar se entuziasmează de formele regulate și matematice ale celor patru elemente. Acestui entuziasm platonician pentru frumusețea formelor, Fouillée îi adresează și un reproș. „Chiar s-ar putea reproșa lui Platon de a fi insistat prea exclusiv asupra proporției și ordinii, ca elemente ale frumosului, și de a fi sacrificat uneori celelalte caractere pentru ele. Așa se face că spiritul său geometric îl va determina să nu recunoască, în idealul pe care îl trasează despre societatea perfectă, frumusețea sentimentelor naturale și a viei noastre libertăți”¹¹⁶.

3. Ascensiunea dialectică a erosului și treptele frumosului

Să ne ferim de câteva erori posibile în interpretarea dualismului platonician. El n-a fost enunțat pentru a deprecia în mod absolut lumea sensibilă, ci mai mult pentru a-i da o *explicație*. Neștiințifică, desigur, totuși ca atare în intenția lui Platon. Departe de Platon este și gândul de a rupe orice comunicație între cele două lumi; dimpotrivă, una dintre ele, lumea sensibilă, se află mereu și de la început în raport de la copie la model; ea nu există *decât* pentru că există o lume inteligibilă. Participarea Ideilor este permanentă, într-o formă sau alta, între cele două ordini existențiale.

Lumea inteligibilă nu este un loc al abstracțiilor inanimate,

¹¹⁶ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 359.

străine și indiferente față de om și ordinea naturală. Universul și omul sunt prinși într-o rețea dintre cele mai complexe cu lumea Ideilor, locul scontat al tuturor aspirațiilor și împlinirilor omenști: filosofice, etice, estetice, religioase și chiar politice. De aceea, comunicarea cu această lume, ridicarea la ea rămân strădania și scopul suprem al omului. Căile de acces, deși dificile, nu-i sunt totuși interzise, iar desprinderea de sensibil și atingerea inteligibilului e recomandarea supremă pe care Platon o face oricui e în măsură s-o realizeze.

Filosofia platoniciană e fundamental și suprem religioasă; ea e animată pasionat de străduința evaziunii din realul sensibil și a căutării extaziate a sferei perfecțiunii divine.

În vederea acestei evaziuni, omul are la îndemână trei căi de succes: *dialectica* (*cunoașterea*), *ascensiunea erosului* și *purificarea morală*. Cea de a doua, care de fapt e calea dragostei pentru frumos, constituie obiectul *Symposionului* și asupra ei ne revine să insistăm în cele ce urmează. Cu privire la eficiența ei în a fi o „magistrală” între sensibil și inteligibil, Constantin Noica remarcă în *Interpretare la Lysis*: „Nimic nu duce mai sigur de la aparente la esențe, în lumea platonică, decât spectacolul frumuseții”¹¹⁷.

În *Symposion* Platon ne dezvăluie tocmai ascensiunea dialectică prin treptele sensibile ale frumosului spre esența lui absolută. Dialogul e o strălucitoare punte de trecere de la discuțiile anatreptice din *Hippias* la construcția pozitivă din *Fedru*: ascensiunea erosului travarsează „spațiul” dintre frumosul sensibil și cel inteligibil.

Cum am văzut, lupta lui Socrate cu Hippias, în dialogul ce poartă numele sofistului, pare să meargă în egală măsură atât în vederea unei *definiri* a frumosului cât și în vederea unei rețineri de a *defini* frumosul în termeni sensibili. Explicația ni s-a părut destul de verosimilă: Platon nu vrea să se angajeze, *nu poate* să se angajeze în definirea esenței frumosului prin termeni de ordinul sensibilului; aceasta ar afecta teoria Frumosului în sine, ar opri sau ar întârzia însăși doctrina Ideilor, a cărei prezentare și-o rezervase pentru mai târziu. Platon nu vrea să dea *relativului* un

¹¹⁷ Platon, *Lysis* (trad. C. Noica), p. 43.

rol de factor absolut și să-l atașeze pe om în mod eronat de sfera devenirii sensibile, investită inoportun cu aura în *sinelui*. Că el gândea așa ne dovedește și un text din *Lysis*, dialog de aceeași factură și din aceeași perioadă: „Trebuie ajuns la un principiu care, fără să ne poarte neîncetat de la relativ la relativ, să ne conducă în sfârșit la ceea ce e absolut de iubit, la ceea ce e lucrul iubit pentru el însuși... Trebuie avut grijă ca toate celelalte lucruri pe care le iubim în vederea lucrului iubit prin excelență, să nu ia aparența lui în fața ochilor noștri și să nu ne seducă a le iubi pentru ele însele”¹¹⁸. Și tocmai această „grijă” s-a manifestat cu strășnicie în *Hippias Major*, unde argumentarea lui Socrate frolează nu o dată frontierele sofisticii.

Încă în *Ion*, el luase un prim contact cu ideea unei stări deosebite care se declanșează în momentul creației poetice. Nu e vorba însă de *eros* ca atare. Platon neagă aici că o creație ar fi rezultatul *artei* sau al *științei*. Talentul rapsodului nu intră în considerație; inspirația îi vine din altă parte, și anume din sursă *divină*. Muzele sunt acelea care inspiră poeții, aceștia pe rapsodi, iar aceștia își comunică entuziasmul mai departe, mulțimii care-i ascultă. Dar de la unii la alții nu este întrerupere, ci curentul continuu al aceluiași fluid care realizează un lanț de inspirație. Ca posedați de „eros”, poeții, sub inspirația divină (aici, în *Ion*), sunt arătați ca *ieșiți din fire*. Arta lor nu se bazează pe știință ci pe inspirație, așa cum e cazul și cu arta omului de stat (v. *Menon*) sau cu a oratorului (v. *Gorgias*). Erosul însă e altceva; în raport cu inspirația prezintă asemănări dar și mari deosebiri. Inspirația divină e paralizantă; inspiratul își pierde momentan rațiunea, delirează, devine un simplu „mediu” prin care se pronunță divinitatea. Erosul însă e tonifiant; răscolitor dar stimulant; produce și el ceva ce seamănă a „nebunie”, dar care nu întunecă întru totul rațiunea.

În *Ion* frumusețea, excelența versurilor, nu e un merit al așa-zisului autor ci pur și simplu o grație divină, poetul nefiind decât un transcriptor al fluidului și șoaptelor de sus. De aceea, cum se spune în același dialog, divinitatea poate alege și pe un poet mediocru să-i cante cel mai frumos poem. În *Symposion*

¹¹⁸ Cf. A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 339.

erosul e conceput de Socrate ca „iubire de frumusețe” și nicidecum de „urâtenie”¹¹⁹. Platon va insista aici asupra aspectului pasionat și dinamic al ascensiunii dialectice spre împlinirea transcendentă a ceea ce e nemuritor în om.

Un nou aspect vine astfel să ni se dezvăluie cu privire la frumos: *aspectul emoțional, pasiunea* pe care o declanșează frumosul. Care e natura și funcția sa dialectică?

Prezența frumosului, chiar sensibil, nu ne lasă indiferenți, nici pasivi; sufletul e afectat, tulburat într-un anumit fel, mișcat, entuziasmat și bucurat. Acestui entuziasm plin de bucurie răscolitoare îi urmează o dorință particulară de a se uni cu obiectul frumos, de a-l avea prin dragoste. Și acest entuziasm, cât privește fuziunea cu frumosul inteligibil, duce în cele din urmă, după o ascensiune treptată, la extazul suprem al intuirii și identificării cu el. „Frumosul se vede, se contemplă. El se vede nu prin ochiul corpului care, chiar pentru frumusețea sensibilă, nu servește decât de intermediar. Simțurile nu prind niciodată în obiectele vizibile în care ne apare frumusețea, decât aspectul exterior, nu ideea însăși. Ordinea sau simetria, ele însele, nu sunt niciodată decât un reflex al frumuseții reale, invizibile sau inteligibile”¹²⁰.

Calea erosului e dialectica pasiunii, a inimii – ascensiunea pătimașă spre perfecțiune – spre binele și frumosul absolut și deci spre fericirea supremă. Obiectul erosului e *frumosul*. El e un intermediar; sub impulsul său urcăm o scară care își are prima treaptă pe pământ, iar ultima în lumea zeilor. „Pentru a se ridica de la una la alta, erosul trebuie să urmeze un mers ordonat și sigur ca și cel al inteligenței; aceasta avea nevoie de puncte de sprijin și se ridica din ipoteză în ipoteză până la adevărul suprem – erosul, și el, se va ridica din frumusețe în frumusețe până la principiul absolut din care decurge orice frumusețe”¹²¹.

Erosul, iubirea, are în filosofia platoniciană o funcție complexă și importantă. Nu atât *estetic* – pentru că *erosul* nu creaa-

¹¹⁹ Platon, *Symposion* (trad. Șt. Bezdechi), Editura Fundațiilor Regale, București, 1944, p. 118.

¹²⁰ Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 491.

¹²¹ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 345.

ză frumosul, nu-l implică în mod necesar și nu-l definește, ci este ardenta, de nestăvilita aspirație spre el – cât mai degrabă *gnoseologic, ontologic, etic și religios*, fiind implicat în însuși destinul omului și în realizarea supremei lui fericiri și aspirații. Cerând lămuriri Diotimei referitor la rostul erosului în viața umană, profeteasa din Mantinee îl va face să înțeleagă că erosul e manifestarea esențială a aspirației spre înveșnicire.

Binele și frumosul sunt identice, iar cel ce le iubește vrea să le aibă, și astfel devine fericit, iar dorința dispare și ea. „Cei fericiți – spune ea – sunt fericiți prin dobândirea lucrurilor bune” și nu mai avem a ne întreba mai departe în ce scop vor să fie fericiți cei ce vor acest lucru. Căci o dată ce deține aceste două valori, binele și frumosul, realizând fericirea, omul vrea să le păstreze pentru eternitate. Astfel, oamenii aspiră la înveșnicire, unii căutând-o în procreație carnală, alții în creație de opere de valoare care să-i mențină în memoria oamenilor. Iar în rândul creațiilor gândirii, „cea mai înaltă și cea mai frumoasă formă a gândirii este aceea care privește rânduirea cetățenilor și a oricărui așezământ, aceea al cărei nume este, fără îndoială, înțelepciunea practică și Justiția”¹²². În felul acesta, erosul devine și în alt mod un „intermediar” între sensibil și inteligibil; creațiile spre care îndeamnă el vor să asigure, aici jos, ceva din eternitatea „celor de sus”, din inteligibil. Se vede acum cât de mult această „nesistematică” filosofie platoniciană își are o fundamentală unitate și relație arterială.

Ceea ce i se pare lui Brochard că Platon aduce nou în *Symposion*, și extrem de important, este existența intermediarelor și funcția lor relațională: iubirea e un intermediar între Dumnezeu și oameni, e un demon, nu un zeu, și nu e, prin el însuși, nici bun nici rău: „Ca și frumusețea însăși care se ridică din treaptă în treaptă, vor trebui distinse aceleași gradații în iubire; cea mai înaltă și cea mai adevărată va fi aceea care va produce în suflete cea mai înaltă cunoaștere a ideilor. Cu alți termeni, valoarea iubirii se bazează pe realitatea metafizică a Ideilor”¹²³.

¹²² Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 491.

¹²³ V. Brochard, *op.cit.*, p. 78.

Erosul nu îndeplinește în gnoseologia platoniciană decât un rol subaltern în raport cu calea rațională; pasiunea se subordonează inteligenței; e un intermediar, un ghid care conduce spre adevăr, e un auxiliar. El conduce până în pragul intuiției supreme, dar acolo rolul i se termină și locul său e luat de această intuiție pură a rațiunii. „Erosul și-a terminat opera când ne-a adus la pragul adevărului; sentimentul nu e decât un mijloc de a te ridica până la gândire: el n-o înlocuiește nici nu o egalează. Platon rămâne un pur intelectualist”¹²⁴.

Cum observă și Robin, erosul e un factor activ, cu rol impulsional spre o înaltă inițiere care vizează revelația unui *mister*. E vorba de un fenomen de continuă ascensiune pe treptele frumosului, în diverse etape sau grade, de la iubirea formelor la iubirea sufletelor, a lucrărilor frumoase realizate de om și mai ales a legilor, în sfârșit, la frumusețea științelor. „În toate aceste grade, dar mai ales la primul – observă Robin –, trebuie să ne amintim că frumusețea nu e într-un singur obiect, ci în mai multe, și că în toate ea e una și aceeași”¹²⁵. Pe măsură ce se desfășoară ascensiunea, gândirea se amplifică și tinde spre înțelepciune. „Astfel, preparat gradat, inițiatul obține în sfârșit și *subit, revelația*. Frumusețea, precum în mistere imaginea divinității, apare privirii sale: ea e una, imuabilă, în afară de timp și devenire, pură și fără amestec, singură în ea însăși și cu ea însăși, *în unitatea și eternitatea formei sale, pe când toate celelalte lucruri sunt frumoase prin participare la această Frumusețe*, care rămâne independentă de toate determinațiile și toate schimbările care se produc în acestea. Atunci noi devenim într-adevăr nemuritori”¹²⁶.

Erosul, prin urmare, face parte integrantă, cu funcție decisivă, din procesul ascensiunii dialectice. El nu e nici frumosul, nici gândirea, dar el e acela care impulsionează ardent spre frumos, spre cunoașterea lui în ipostaza absolută. Iar gândirea își primește în acest sens energia decisivă de la el. „Erosul separat de inteligență ar risca să se rățăcească, și chiar de nu s-ar

¹²⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹²⁵ L. Robin, *La pensée grecque...*, p. 225.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 225-226.

rătăci, el ar semăna «orbului care merge pe drumul cel bun»; iar inteligența, la rândul ei, fără erosul care-i imprimă avântul, ar rămâne neputincioasă și imobilă, degeaba ar întrezări inteligibilul, ea nu s-ar avânta în urmărirea lui»¹²⁷.

Deci, *Symposionul* ne oferă o metodă filosofică prin care anumite elemente pasionale, cu forță de intuiție, devin mijloace de reminiscență și ascensiune în inteligibil. Erosul platonician intelectualizează pasiunea: „el e un fel de dialectică și revelarea unui absolut”¹²⁸.

Punctul culminant al *Symposionului* îl realizează, firește, intervenția lui Socrate și, în cadrul ei, evocarea Diotimei. În discursul relatat al profetesei din Mantineeă întâlnim iarăși ideea că frumosul și binele sunt lucruri inseparabile și constituie obiectivele pe care le urmărește erosul pentru a fi fericit.

Căutând binele, fericirea și veșnicia, omul se ridică spre ele prin eros și frumusețe, din treaptă în treaptă, pornind de la frumusețea cea mai simplă a lucrurilor sensibile (frumusețea corporală), trecând la frumusețea sufletească (frumusețea din legi și acțiuni, apoi din științe, discursuri și filosofie) și apoi la știința frumuseții absolute, ideale, eterne, din care se înfruptă toate lucrurile frumoase, *pentru a deveni frumoase*. Dar ca să se ajungă la treapta supremă trebuie parcursă și depășită, ascendent, toate celelalte, pe rând: „de la un corp frumos, la două, de la două la toate, apoi de la corpurile frumoase la acțiunile frumoase, pe urmă de la acțiunile frumoase la științele frumoase, pentru a ajunge de la științe la acea știință care nu e altceva decât știința frumuseții absolute și pentru a cunoaște în sfârșit frumosul așa cum este el în sine”¹²⁹. Acesta e frumosul care merită toate ostenele, toate sacrificiile și care dă toate bucuriile și fericirea supremă. La el se ajunge printr-o ascendență care implică și o generalizare, deși frumosul în sine e concret. Cum observă Bréhier: „de la dorința instinctivă care îndeamnă ființa vie să-și genereze semenul ei până la viziunea subită a frumuseții eterne și imperisabile, e un progres continuu, fiind un pro-

¹²⁷ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 327.

¹²⁸ L. Robin, *op.cit.*, p. 226.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 70-71.

gres în generalitate; e un progres în a fi emoționat, nu numai de frumusețea unui corp, ci de orice frumusețe plastică; dar deasupra frumuseții plastice se găsește aceea a sufletelor, ocupațiilor și științelor, și încă mai sus, marea imensă a Frumosului din care au provenit toate aceste frumuseți”¹³⁰.

Toată osteneala acestei căutări ascensionale și în același timp a renunțării la ademenitoarele trepte parcurse, este îmbelșugat răsplătită de contemplarea frumuseții în sine. E frumosul divin, dematerializat și desprins de orice formă carnală: „Cel ce a fost condus până aici pe drumul iubirii, după ce a contemplat lucrurile frumoase într-o gradatie unică în felul ei, ajungând la treapta supremă, va vedea dintr-o dată o frumusețe fermecătoare, pe aceea, Socrate, care era ținta tuturor străduințelor sale anterioare, frumusețe eternă, care nu cunoaște nici naștere nici moarte, care nu suferă nici creștere nici scădere, frumusețe care nu e frumoasă de fel sub un aspect, urâtă sub altul, frumoasă într-un loc, urâtă în altul, frumoasă pentru unul, urâtă pentru altul, frumusețe care nu se va prezenta ochilor noștri nici ca față nici ca mâini, nici ca o formă corporală, nici ca un raționament, nici ca un lucru care există în altul, ca de exemplu într-un animal, pe pământ, în cer sau în cutare alt lucru; frumusețe care, dimpotrivă, există în ea însăși și prin ea însăși, simplă și eternă, de la care se împărtășesc toate celelalte lucruri frumoase, în așa fel încât nașterea sau moartea lor nu-i aduc nici creștere nici descreștere, nici vreun fel de alterare”¹³¹. Un răspuns clar, categoric, deși târziu, căutătorilor din *Hippias Major*. e tocmai cuvântul care-i stătea acolo pe buze și pe care-l socotise, poate, prematur să-l pronunțe în întregul său. Încă o dovadă că sub aparența dezvoltărilor spontane, gândirea platoniciană e unitară în lineamentele ei fundamentale.

Este o înțelegere a frumosului în deplină consonanță cu esența idealistă a concepției filosofice generale a lui Platon. Acest frumos, absolut, face parte din însăși existența supremă, universală și transcendentă. Tot ce e frumos în lume e frumos

¹³⁰ E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, tome premier, *L'Antiquité et le Moyen-Âge*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1928, p. 119.

¹³¹ Platon, *Le Banquet* (trad. E. Chambry), p. 70.

numai prin el, prin împărtășirea din el, din acest absolut. „Oricare ar fi varietatea și multiplicitatea acestor forme [de frumos sensibil – n. ns., D.I.], frumosul care apare în ele nu e niciodată frumos decât prin participarea sa la ideea absolută care e frumosul în sine”¹³². Frumusețile din lumea sensibilă sunt imperfecte, ca reflexe mai mult sau mai puțin îndepărtate ale frumuseții ideale; ele nu sunt decât copiile sau imagini ale acestei frumuseți perfecte. „Numai prezența acestei idei poate să facă obiectele frumoase. Platon insistă asupra acestui punct și revine la el fără încetare”¹³³. Conformitatea sau neconformitatea cu modelul ideal, e ceea ce dă sau lipsește de frumusețe un lucru. O spune Platon lămurit și în *Timew*: „... Orice operă al cărei făurar și-a ațintit privirea spre ceea ce se păstrează totdeauna identic, utilizând un asemenea obiect ca model, în scopul de a-i reproduce esența și proprietățile, această operă va fi frumoasă în mod necesar, ca tot ce e în felul acesta împlinit; dimpotrivă, aceea al cărei autor se va fi condus după ceea ce e supus devenirii, utilizând ca model un obiect al nașterii [aparității și disparității – n.n., D.I.], nu va putea să fie frumoasă”¹³⁴.

Procesul de care e vorba aici, în *Symposion*, deși înfățișat atât de literar și cu luxurianta imaginație, nu-și poate ascunde marea și complexa profunzime filosofică. Sub impulsul acesta al pasiunii pentru frumos, omul e în măsură să realizeze, în concepția platoniciană, o ascensiune cu multiple sensuri:

1) *gnoseologic*, întrucât parcurge o scară a procesului generalizării, spre esență;

2) *etic*, întrucât se ridică treptat într-o sferă de tot mai înalte și mai autentice valori, și în același timp se purifică moral și-și realizează deplinul scop al vieții, *fericirea*;

3) *ontologic*, omul realizează efectiv fuziunea cu realitatea supremă, o dată cu contemplarea ei. Toate aceste fațete ale ascensiunii *erosului* își găsesc maxima expresie, și ca un fel de apoteoză, fuzionând unele cu altele, în momentul sublim pentru

¹³² Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 491.

¹³³ *Ibidem*, p. 192.

¹³⁴ Platon, *Timée* (trad. Joseph-Moreau), în *Oeuvres complètes* (ediția L. Robin), p. 144.

Platon, al contemplării frumuseții în sine. Omul realizează dintr-o dată virtutea, fericirea și înveșnicirea.

Erosul încarnează, în gândirea platoniciană, această sete nepotolită de ideal și perfecțiune. El este mereu insuficient sieși – nici frumos nici bun – căci este simbolul aspirației spre perfecțiune. El nu realizează, prin el însuși, nici intrarea în sfera inteligibilă a Frumosului, ci duce numai până în pragul ei. Cu un mare simț psihologic, Platon a vrut, probabil, să semnaleze aici că orice mare dorință se stinge în momentul împlinirii ei.

Contemplarea frumosului în sine e scopul suprem al vieții, cel ce-i dă acesteia toată valoarea și-i justifică toate străduințele. Dupréel, care în lucrarea sa interesantă despre sofști, se înverșunează pe sute de pagini să probeze prin analiza textului platonician, masiva prezență în el a ideilor sofștilor, în special ale lui Hippias, vede în partea finală a actului ascensional al dialecticii erosului, un *salto mortale*, cum se exprimă el, de la marele sofist la idealismul propriu platonician, „un *salto mortale* prin care se trece de la excelența pedagogică și morală a științelor la ideea supremă a Frumosului, mergând astfel dintr-o săritură de la sistemul de valori al lui Hippias la ideea centrală a idealismului antihippian. Binele din *Republica* și Frumosul *Banchetului* sunt un singur și același lucru sub două nume diferite, sinonimie recunoscută expres. Orice ar spune Diotima, departe de a fi continuitate logică între penultimul termen al ascensiunii erotice și ultimul, mai degrabă e vorba de o întoarcere; ne aflăm în fața elementelor unei operații de răsturnare a valorilor sau de *conversiune*”¹³⁵. Dupréel afirmă că etapele care preced ultima treaptă a ascensiunii ar fi luate după *Hippias*. Aici ascensiunea se rupe în două, ceea ce nu s-a observat, iar Dupréel, cu o fină și convingătoare analiză evidențiază – fiind vorba de două filosofii care stau suport celor două părți ale ascensiunii”¹³⁶.

Treptele ascensiunii dialectice a erosului, treptele frumuseții, cărora le acordase prețuire până la evaziunea în transcendența Binelui, își pierd valoarea o dată obținută comunicarea cu Frumusețea în sine. Totul pălește, se diluează, se devalorizează.

¹³⁵ E. Dupréel, *Les Sophistes*, p. 391.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 392.

Fondurile filosofice care le susțin sunt altele: „În spatele a ceea ce Socrate și Diotima prezintă ca o ascensiune dialectică, una și continuă, stă în realitate saltul de la o filosofie la alta; valorile umane, după *Hippias*, sunt captate de o doctrină adversă și prezentate numai ca preparatoare. În *Banchetul* ca și în *Republica*, ceea ce era la sofist evident bun este reținut în același timp în care se respinge fondul doctrinei lui, ireductibila pluralitate a ființei”¹³⁷. Dupréel a văzut aici incontestabil, cu acuitate, intervenția dăunătoare a idealismului care anulează elemente solide pe care Platon ar fi putut să clădească o estetică a frumosului de altă anvergură.

Este ușor de constatat, încă o dată, din toate cele spuse până aici, în ce mare măsură problema frumosului este structural integrată concepției filosofice platoniciene în general. Este implicată aici disocierea fundamentală dintre o lume sensibilă și una inteligibilă, prezența intermediarelor (Erosul), a reminiscenței, a ontologiei sale idealiste și a raporturilor între lumea Ideilor și lumea devenirii.

Pe de o parte, cum se spune și în *Fedru*, frumusețea strălucea în mijlocul acestor lucruri (ideile), dar o regăsim și în lumea sensibilă, unde o vedem de asemenea „strălucind cea mai tare”, văzul fiind simțul cel mai pătrunzător. Cea mai mare impresie ne-ar lăsa-o desigur înțelepciunea dacă ar putea fi spectată sensibil: „Aceasta ar stârni o dragoste năprasnică dacă ar oferi vederii noastre o icoană limpede a făpturii ei; tot astfel și celelalte lucruri vrednice de iubit”. Însă prin senzația văzului nu putem reflecta înțelepciunea. De aceea, „acum numai frumusețea are de fapt însușirea aceasta, de a fi în același timp și cea mai vizibilă și cea mai vrednică de dragostea noastră”¹³⁸.

Contemplarea frumosului *de aici*, din lumea sensibilă, e începutul ascensiunii spre lumea inteligibilă, prin eros și cu implicații etice, fiindcă, ni se spune în *Fedru*, „cine e stricat, acela nu ajunge repede *de aici* acolo în fața frumuseții, când contemplă aici ceea ce poartă același nume”¹³⁹.

¹³⁷ E. Dupréel, *Les Sophistes*, p. 391.

¹³⁸ Platon, *Fedru* (trad. Șt. Bezdechi), p. 64.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 64-65.

Starea erosiană însăși se naște în lumina și cadrele menționate: iubirea se aprinde atunci când îndrăgostitul vede în cel iubit reflexul frumuseții cerești pe care o contemplantă sufletul său odinioară. „Dar acel de curând inițiat în taine, care a contemplant multe din lucrurile *de atunci*, când găsește un chip ce seamănă cu divinitatea și imită bine frumusețea, sau când vede un astfel de trup, e cuprins mai întâi de un fior și de un fel de teamă la fel cu aceea *de atunci*, și apoi, uitându-se la acel chip sau trup, îl cinstește ca pe un zeu și, dacă nu i-ar fi teamă că lumea o să-l creadă cu tot dinadinsul nebun, i-ar aduce jertfe iubitului său ca și unei statui de zeu”¹⁴⁰.

Frumusețea fizică, sensibilă, *radiază*, produce emanații, se oferă ochilor și emoționează, tulbură. E în aparența sensibilă a frumosului, ca și în bănuita lui stare inteligibilă, o „radiație” – în felul de a vedea al lui Platon – care justifică în mare măsură și teza după care frumosul, în concepția sa, e o anumită „strălucire”, discutabil – cum am văzut – dacă a adevărului sau bine-lui, dar *sigur a lui însuși*.

Frumusețea absolută reprezintă deci în filosofia platoniciană nu numai un loc estetic suprem, ci în același timp scopul cel mai înalt al vieții, căutarea ultimă a omului, realizarea fericirii lui; ea este o parte a adevăratei realități, angajează deci ontologia și idealul aspirației, desăvârșirii și semnificației umane.

Contemplarea frumuseții în sine este dorința cea mai înaltă a omului. Îi spune Diotima lui Socrate în *Symposion*: „O, scumpul meu Socrate, ceea ce poate să dea preț acestei vieți este spectacolul eternei frumuseți”¹⁴¹. Aceasta e frumusețea divină, și spre ea se îndreaptă omul pe tot parcursul vieții sale și caută să se unească acestei frumuseți dezîncarnate, imateriale, pure. Căutarea frumosului e o dorință permanentă, o voință de purificare; ea lasă în om numai iubire și bucurie. Prin frumos, omul atinge absolutul, realizează *unitatea ontologică fundamentală*.

Frumusețea o *recunoaștem* pe baza reminiscenței. O dată recunoscută prin asemănarea ei cu frumusețea eternă, ea de-clanșează în noi flacăra iubirii și răspândește o primă bucurie și

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴¹ *Idem*, *Le Banquet* (trad. E. Chambry), vol. III, p. 71.

speranța unei fericiri adevărate și durabile. Dragostea de frumos se poate însă rătăci îndreptându-se spre corp și plăcerile lui în locul bucuriilor nobile ale virtuții și înțelepciunii. *Symposionul* arată efectele binefăcătoare ale iubirii frumosului adevărat: în-nobilează sensibilitatea, dă sentimente mari și generoase; dă curaj și dezinteres; răspândește armonie și unitate în lume și om (v. discursurile lui Eriximah și Aristofan); în discursul lui Agathon, Eros e un zeu cu multiple virtuți: temperanță, forță, dreptate, abilitate, bunătate și frumusețe. Platon – zice Lévêque – vrea să ne redea aici, poetic, *virtuțile emoției estetice*. El, Lévêque, are interpretarea sa asupra *Symposionului*, și anume în sensul că în acest dialog Platon ar căuta să arate efectele frumosului asupra facultăților active ale omului. Și se pare că nu fără dreptate autorul francez remarcă existența unei acțiuni a frumosului asupra *inspirației, entuziasmului, iubirii și delectării*. „E imposibil omului să se apropie neîncetat de un obiect frumos cu dragoste și admirație, fără să se străduiască a deveni asemenea cu el. Or, cel mai infailibil mijloc de a semăna frumuseții este de a produce cu ea și prin ea, fie în el însuși, fie în ea, fie în afara ei și a lui însuși, alte frumuseți, și de a cuceri astfel această frumoasă continuare a ființei noastre care este imortalitatea. La drept vorbind, dacă dragostea noastră de frumos dorește frumusețea, ea dorește încă și mai ardent imortalitatea, pe care o obținem creând frumosul prin uniunea noastră cu frumusețea”¹⁴².

Interpretarea lui Lévêque vrea să scoată în evidență că, sub formulări metafizice și aparent mitice, în teza Diotimei nu e nimic mistic, ci doar o manieră literară de a spune adevăruri psihologice exacte: conținutul de perfecțiune și idealitate al frumosului, în idei sau acțiuni, sau în altă formă, atrage, place, entuziasmează și provoacă dorința și voința de a-l realiza și noi în acțiunile și faptele noastre. Același fenomen îl declanșează o literatură bună, exemplul unui caracter nobil etc. E ceea ce Lévêque numește „inefabila lege a iubirii frumosului”. Și această lege i se pare lui că e pe prim plan în atenția lui Platon în *Symposion*.

¹⁴² Ch. Lévêque, *op.cit.*, p. 340.

Astfel, erotica platoniciană „este o inițiere în frumos, bine, fericire și eternitate, printr-o ascensiune treptată de la sensibil la inteligibil. Erosul nu se confundă cu frumosul; el rămâne să fie numai *dorința de frumos*, și nu numai de frumos ci și de imortalizare”¹⁴³. În *Symposion* se aduce un elogiu cu deosebire frumuseții sufletești; și această frumusețe se aliază cu binele, i se subordonează, dar cei doi termeni se și corelează de nedesprins; cum observă Bayer, „unul este măsura celuilalt”. Frumosul se aliază însă și cu adevărul. „Frumosul devine astfel universal prin vecinătatea lui cu binele și adevărul. Frumusețea poate fi conferită indiferent cărui obiect: ea este pură, fără amestec, fără culoare, fără figură, fără carne: e într-adevăr frumusețea rațională și morală”¹⁴⁴.

Symposionului, care e una dintre cele mai strălucite realizări literare ale lui Platon, i-a revenit astfel să amplifice imaginea și extensiunea frumosului în filosofia platoniciană, să-i se-sizeze multiplele funcții și să întregască soliditatea edificiului estetic prin relaționarea fermă a polului transcendent cu cel immanent, într-un ansamblu în care țesătura de relații și sensuri vizează, dacă nu unificarea, cel puțin explicitarea dualismului în vederea acceptării lui. Aceasta ni se pare a fi, cel puțin, străduința lui Platon.

4. Frumosul în sfera sensibilului

a) Frumusețea cosmică

Așa cum există – căci el are o anumită existență –, universul are și o anumită frumusețe. Platon ne-a vorbit cu precizie și pe larg despre structura și originea acestei frumuseți. Concepția sa estetică, sub acest aspect, este integrată în concepția despre structura și geneza cosmosului; și în cele din urmă, analiza

¹⁴³ R. Bayer, *Histoire...*, p. 31.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

cosmogoniei și cosmologiei platoniciene din *Timeu*, face clară și neîndoieală oricui constatarea că, după Platon, însăși structura universului este de ordin estetic.

Cu *Timeu* ne aflăm în faza ultimă a gândirii platoniciene, aceea în care lumea sensibilă e într-o anumită măsură reabilitată și deci ridicată mult pe scara ierarhiei ontologice. Ultima sa călătorie în Sicilia i-a împropătat „pitagorismul” și din cercurile pitagoriciene a privit mai cu atenție și cu mai multă considerație spre *ordinea universală* profesată și evidențiată de teoriile lor astronomice. Chiar în propria sa școală, Eudox încerca să explice rațional mișcările corpurilor cerești. De la medicii italici a înțeles încă mai mult că și corpul omenesc, ca și corpul universului, e dominat de principii de echilibru și armonie. Însăși lumea sensibilă îi apare acum stăpânită de legi.

Înainte însă de a scoate în evidență acest fapt, trebuie să menționăm anumite rezonanțe pe care ideile din *Timeu* le iscă în raport cu alte aspecte ale gândirii sale estetice. Am risca aici bănuiala că, într-un anumit fel, Platon reabilitează arta, desigur într-un mod cu totul indirect, restituie procesului de creație artistică piesele sale fundamentale pe care până atunci le contestase, recunoaște participarea autorului, rostul modelului (de ce n-am vedea aici o îndepărtată echivalență a „conceperii” imagini artistice prin sensibilitate și inteligență, înainte de concretizarea ei materială?) și face pe șevaletul mare al infinitului spațial cosmic schema elementelor esențiale ale frumosului pe care, deși îl recunoscuse în arta imitativă, nu-l analizase ca atare niciodată și nu-i elaborase încă formula. Făcându-ne că uităm, pentru o clipă, adevăratul conținut și adevărata menire a dialogului, nu ne rămâne în imagine decât un Demiurg depunând un imens travaliu pentru a ordona o materie haotică într-un tot armonios după modele asupra cărora își ține mereu privirea și punând ceva din el însuși în alcătuirea operei sale. Urgisite și hăituite de Platon pe plan etic și politic, arta și artistul și-au găsit un splendid refugiu și o nobilă reabilitare în alt sector al filosofiei sale, travestindu-se în dimensiuni și rosturi cosmologice și cosmogonice.

Procedând așa, Platon nu urmărea desigur să-și repare o „greșeală”, cât să fie consecvent cu ideile sale fundamentale.

Perisabilul – lumea devenirii – nu poate fi model pentru ceva într-adevăr frumos; frumusețea adevărată nu se va obține decât de cineva care va lucra direct după chipul și asemănarea Ideilor, a frumuseții în sine. Iată de ce, artistul pământean, întrucât nu imită decât copii, frumosul său nu are semnificație și profunzime. „Atunci deci când lucrătorul, cu ochiul fixat asupra ființei imuabile, lucrează după un asemenea model și îi reproduce forma și virtutea, tot ce el execută astfel este necesarmente frumos. Dacă, dimpotrivă, el își fixează ochii asupra a ceea ce e născut și își ia un model de acest gen, el nu face nimic frumos”¹⁴⁵.

Platon se găsește deci într-o fază mai avansată a gândirii sale estetice și aceasta corespunde unui progres realizat în concepția sa filosofică generală prin atenuarea, de după *Parmenide*, a dualismului fundamental și reabilitarea relativă a existenței sensibile. Cosmosul e creat după modelul inteligibil și devine astfel o *image a lui*. „Spunând – observă Ch. Werner – că lucrurile sunt imaginea și imitația modelului inteligibil, Platon reduce noțiunea de participare la noțiunea imitației”¹⁴⁶.

Frumosul e introdus în lumea devenirii o dată cu organizarea ei armonică; el e ceva ce vine de „sus”, celălalt principiu – „cauza vagabondă” –, indicat prima dată în *Politicul* și definită ca receptacol al tuturor formelor, locul în care formele vin să se așeze, receptacol fără nicio formă proprie – fiind un element de dezordine. Acest principiu e numit de Platon în cele din urmă cu termenul *chóra*, materie universală care nu poate fi cunoscută prin percepția sensibilă, ci doar printr-un „raționament bastard” – expresie luată probabil de la Democrit –, materie care se afla la început într-o mișcare dezordonată a elementelor ei componente. Demiurgul e cel care a scos-o din dezordine și i-a dat întreaga perfecțiune posibilă. Astfel, *Timeu* execută o conjuncție evidentă, în plan cosmic și estetic, a frumosului cu perfecțiunea.

Lumea face parte din ordinea existențelor născute, supuse devenirii; ea a fost făcută, construită de cineva care e greu de

¹⁴⁵ Platon, *Timée* (trad. J. Moreau), p. 459-460.

¹⁴⁶ Ch. Werner, *op.cit.*, p. 97.

aflat cine este, iar dacă-l afli e greu să-l faci cunoscut la toți. Pentru Platon e clar însă că acest arhitect a construit lumea după modelul imuabil și nu după cel născut. Frumusețea însăși a lumii stă dovadă în acest sens: „E deci clar pentru toată lumea că el și-a avut ochii ațintiți asupra modelului etern. Căci lumea e cel mai frumos dintre lucrurile care s-au născut și autorul ei cea mai bună dintre cauze. Deci, dacă lumea a fost produsă în felul acesta, ea a fost formată după modelul a ceea ce e înțeles prin raționament și inteligență și care e mereu identic lui însuși”¹⁴⁷.

În *Sofistul*, și pe urmă în *Timeu*, conceptul de producție imitativă atrage și asimilează pe cel de *artă* și în același timp pe cel de *frumos*. Universul cu toate făpturile lui e o operă, o construcție, o alcătuire artistică justificată de sensuri ontologice, etice și estetice. În *Sofistul* însă, problemele sunt dezbătute nu după modul mitic, ci după cel discursiv; conceptele se vor conturate abstract și ordonate logic demonstrativ. De altfel, aici Platon se și afla în desfășurarea și în cadrul operației strict logice, întinzându-și plasa *diviziunii* pentru a-l prinde pe sofist și a-l defini în esența lui. Dar, cum se întâmplă de obicei în opera platoniciană, anumite probleme întâlnite pe parcurs sunt tratate cu stăruință în ele însele fără a ține seama în mod stringent de economia de ansamblu a subiectului.

Dumnezeu și omul sunt deci, fiecare în felul său și în zona ce le revine, artiști, producători după meșteșug. Și unul și altul produc pe de o parte lucruri aieveja, pe de alta imagini ale lucrurilor aieveja.

În ordinea producției divine, *lucrurile aieveja* care se crează sunt oamenii, celelalte viețuitoare, elementele din care acestea s-au născut (focul, apa etc.). Dar paralel cu ele divinitatea a creat și chipurile lor, imaginea fiecăruia, „plăsmuite și acestea cu un meșteșug mai presus de puterile omului”¹⁴⁸. Și, la întrebarea lui Teetet, dialogul arată și care anume sunt aceste chipuri: „Arătările ce ne vin în vis și acelea care se formează de la sine, precum umbra care ia naștere când întunericul se amestecă cu focul, apoi imaginea (răsturnată) pe care o produce un

¹⁴⁷ Platon, *Timée* (trad. J. Moreau), p. 460.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 98.

dublu izvor de lumină, cea proprie și cea străină, când se întâlnesc pe o suprafață lucioasă și netedă, dându-ne o senzație contrară celei produse de vederea normală”¹⁴⁹.

În producția umană se vede un paralelism asemănător: meșteșugul omenesc produce, prin arta constructorului, o casă aievea, iar „prin pictură o altă casă, ce se arată oamenilor oarecum ca un vis în stare de veghe”¹⁵⁰. Deci și în producția umană avem pe de o parte lucrul aievea și arta care-l produce, iar pe de altă parte imaginea acestui lucru și arta care o realizează. La rândul ei, arta de a produce imagini cunoaște și ea două genuri: arta care reproduce fidel lucrul imitat și arta care dă doar simule. O *imitație corectă* nu poate efectua decât cel care *cunoaște* obiectul imitației sale; celălalt va da numai o *imitație părelnică*.

Și toată această excelentă analiză, cu grele implicații estetice, era făcută doar pentru a se ajunge în cele din urmă la definirea înșelătoarei arte a sofistului – cu care se și încheie dialogul.

E știut că Platon fantazează și în *Timeu*, dar fantazează asupra unor lucruri pe care nu le putea explica în alt fel. El emite un mit, dar să-i recunoaștem că-l emite *conștient* și-l dă ca atare din lipsă de ceva mai bun. Cum ar fi spus Democrit, adevărul complet asupra genezei lumii stă prea *în adâncuri* pentru a putea fi redat de Platon cu toată exactitatea și coerența. „Dacă, deci, Socrate – va spune Timeu –, se întâlnesc multe detalii în anumite probleme referitoare la zei și la geneza lumii, în care noi să fim incapabili de a da explicațiile absolut și perfect coerente și exacte, să nu te miri; dar dacă noi dăm de acelea care stau înainte oricărei alteia ca verosimilitate, va trebui să ne mulțumim cu ele, aducându-ne aminte că eu care vă vorbesc și voi care judecați nu suntem decât oameni și că despre un asemenea subiect e mai bine să accepți mitul verosimil, fără a mai căuta nimic mai departe”¹⁵¹.

În mitul platonician din *Timeu*, Dumnezeu fiind *bun*, deci

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Platon, *Timée* (trad. E. Chambry), p. 461.

lipsit de invidie – și, am zice noi, generos –, a admis ca și celelalte lucruri să fie pe cât posibil mai asemănătoare cu el. Și atunci, „Dumnezeu, într-adevăr, voind ca totul să fie bun și ca nimic să nu fie rău, atât cât aceasta e posibil, a luat toată masa lucrurilor vizibile, care nu era în repaos, ci se mișca fără noimă și fără ordine, și o făcu să treacă de la dezordine la ordine, apreciind că ordinea era preferabilă în toate privințele”¹⁵².

„Or – va spune Platon mai departe – nu era și nu e posibil celui mai bun să nu facă un lucru care să nu fie și cel mai frumos”¹⁵³. Și atunci gândindu-se și-a dat seama că din lucrurile vizibile lipsite de inteligență n-ar putea ieși niciodată ceva care să fie mai frumos decât un întreg inteligent, iar inteligența nu poate exista decât în suflet. „Prin urmare, el puse inteligența în suflet și sufletul în corp, și construi universul în așa fel încât să facă din el o operă care să fie natural cea mai frumoasă posibilă și cea mai bună”¹⁵⁴.

Dar după ce model s-a luat arhitectul universului când și-a construit opera; imaginea cui o redă el prin chipul lumii? Să nu credem, va spune Platon, că s-a luat după vreunul din acele lucruri care nu sunt decât părți: „căci nimic din ceea ce seamănă cu o ființă incompletă nu poate niciodată să fie frumos”¹⁵⁵. „Ci ceea ce cuprinde ca părți toate celelalte animale, luate individual sau pe genuri, să spunem în principiu că la așa ceva îi seamănă mai presus de orice lumea. Acest model, într-adevăr, cuprinde și conține în el însuși toate animalele inteligibile, precum lumea aceasta ne conține și pe noi înșine și tot ce ea a produs ca animale vizibile. Căci Dumnezeu, vrând să-i dea cea mai completă asemănare cu cea mai frumoasă dintre ființele inteligibile și cea mai perfectă în toate privințele, a format un singur animal vizibil, care conține în el toate animalele care-i sunt natural înrudite”¹⁵⁶.

Regăsim aici respectată, în altă ordine de idei, *ierarhia*

¹⁵² *Ibidem*, p. 461-462.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 462.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

frumosului și trăsăturile sale *formale* fundamentale. În mitul din *Timeu*, frumosul e *ordinea, unitatea, integralitatea, perfecțiunea, proporția* – ca raporturi concrete între mase și forme ale realității cosmice. Universul e un animal perfect, și inima de artist a lui Platon a simțit că valoarea lui ar scădea prin repetare, de aceea *universul e exemplarul unic și original*. Corpul universului e format din patru elemente: *foc, aer, apă, pământ*; acest corp este o *unitate* indisolubilă și e „acordat prin proporție”¹⁵⁷, deci văzut și mai mult prin ochiul unui creator artist. E un animal întreg, perfect și format din părți perfecte – și *unul*, nesupus îmbătrânirii și îmbolnăvirii. Forma acestui univers animal e aceea care cuprinde în sine toate celelalte forme: *sfera*, „această formă circulară fiind cea mai perfectă dintre toate și cea mai asemănătoare sieși, căci el gândea că asemănătorul este infinit mai frumos decât neasemănătorul”¹⁵⁸.

Și, astfel, în *Timeu*, Platon operează, mai presus de orice, cu elemente estetice, ca un adevărat artist. Universul e conceput ca operă de artă, deși eforturile explicative de amănunt abundă și nu sunt egalate decât de obscuritatea și incoerența lor. Dar în ansamblu *sfera* platoniciană poartă în ea culori și proporții realizate de o gândire și fantezie de artist: e *netedă, omogenă, echidistantă de centru, strălucitoare, frumoasă, compusă din corpuri perfecte*.

Însă această inteligență ordonatoare, introdusă în haosul primordial pentru a „scoate din el” un cosmos, nu a efectuat o „artă în sine”, ci o acțiune cu rosturi educativ-umane. Din nou, și aici, Platon leagă opera de artă executată de Demiurg, în orice caz aspectele ei de factură estetică, de *ordinea și finalitatea* practic-morală. Armonia ne-a fost dată de Muze nu pentru o plăcere irezonată, „singura utilitate care i se găsește astăzi”¹⁵⁹, ci pentru a face ordine și liniște în suflet; iar ritmul „pentru a remedia lipsa de măsură și grație în caracterul celor mai mulți oameni”¹⁶⁰. Rămâne, însă, ca o trăsătură fundamentală a gândi-

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 464.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 490.

rii din *Timeu*, anvergura ei estetică, infuzia estetică în cosmologia platoniciană, așa cum în *Fedru* aveam o infuzie estetică în ontologie.

Este de observat că înseși elementele fundamentale: apa, aerul, focul, pământul sunt dotate estetic, ele sunt corpurile cele mai frumoase. Chiar triumghiurile, componente ale elementelor, au unul care e cel mai frumos: echilateral. „De ce? Ar fi prea multe de spus. Dar dacă cineva, supunând cazul criticii sale, îi descoperă rațiunea, îi voi acorda bucuros premiul”¹⁶¹. Avem aici un moment când Platon ne sugerează că aprecierea frumousului nu se poate argumenta? că e o problemă de preferință sau de gust?

Dar Dumnezeu a introdus *proporții* în toate lucrurile, în interiorul fiecăruia și în raporturile dintre ele, în toată măsura și în tot felul în care lucrurile admit proporția și simetria. Această structură estetică susține cosmosul, sufletul omenesc și sănătatea corpului, prin proporția justă, echilibrul și măsura între părțile componente. Bolile însele nu provin din altceva decât dintr-o dereglare a raportului echilibrat dintre cele patru elemente: *apă, aer, foc, pământ*, ajungându-se la exces sau lipsă.

Lumea, după Platon, e construită ea însăși pentru a fi frumoasă. Prezența animalelor completează frumusețea lumii și fiecare gen de animal e frumos, pentru că el e după chipul tipului care există etern în lumea inteligibilă. Rasele muritoare (animalele) au apărut pentru ca lumea să fie perfectă. Zeii inferiori, cărora Dumnezeu le-a încredințat sarcina să creeze ființele vii și muritoare, le-au făcut după legea armoniei și ordinii, pentru a face frumoasă lucrarea ce le fusese încredințată.

Platon găsește că cele patru elemente componente ale naturii în faza haosului inițial nu erau frumoase, ele agitându-ne fără frână și noimă, nedominate, nepătrunse de lege și măsură, ca o masă indistinctă, neordonată. Dumnezeu a introdus această ordine în sânul lor, cu ajutorul ideilor și numerelor, impunându-le forma regulată a patru solide geometrice: *pământul-cub; apa-icosaedru; aerul-octoedru; focul-piramidă*. Deci le-a orânduit figura; dar le-a orânduit și mobilitatea, supunând forța motrice,

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 490.

agitatoare, a necesității oarbe, dispozițiilor *sufletului inteligent al lumii*.

După cum se vede, implicațiile estetice ale dialogului *Timeu* sunt excepționale. Universul, în chiar temeliile lui, este structurat după legile frumosului; elementele sale esențiale sunt „cele mai frumoase”, iar în ce privește aspectul integral pentru ochiul omenesc, e de supremă excelență: „ornamentele cu care e decorată bolta cerească trebuie să fie considerate ca ceea ce e mai frumos și mai împlinit în ordinea lor”¹⁶². Pasajul din *Repubblica* e valoros, întrucât enunță teza unei duble frumuseți: *cosmice și inteligibile*. Căci textul continuă: „dar, întrucât aparțin lumii vizibile, ele sunt mult inferioare adevăratelor podoabe, mișcărilor conform cărora pura viteză și pura încetineală, în adevăratul număr și toate adevăratele figuri, se mișcă în relație una cu alta și mișcă ceea ce este în ele; or aceste lucruri sunt percepute prin inteligență și gândire discursivă și nu prin văz”¹⁶³.

Timeu reafirmă nu numai universalitatea frumosului, dar, întrucât face parte din ultima grupă de dialoguri, el ne confirmă *unitatea gândirii estetice platoniciene* în trăsăturile ei fundamentale, în întreaga lui operă. Într-adevăr, Platon nu obosește în a enunța, iarăși și iarăși, *kalokagathia*, relația sau mai bine zis corelația dintre frumos și bine: *tot ce e bun* – va spune el și în *Timeu* – *este frumos și frumosul nu e niciodată disproporționat*.

Proporția revine deci, și ea, ca una dintre cerințele fundamentale ale frumosului. Ea este un factor esențial în armonia care trebuie să domine raportul dintre corp și suflet; ea hotărăște sănătatea, iar lipsa ei boala trupului; ea hotărăște virtutea sau viciul. Așa se face că „dacă un suflet puternic și mare în toate privințele are ca vehicul un corp prea slab și prea plăpând sau dacă amândouă sunt angrenate în raportul invers (de cum trebuie), întregul animal e lipsit de frumusețe întrucât e rău proporționat, atunci când proporția e de primă importanță, în timp ce starea contrară este pentru cel ce știe s-o discearnă, cel mai frumos și cel mai plăcut dintre toate spectacolele. Dacă, de

¹⁶² Platon, *La République* (trad. R. Baccou), p. 267-268.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 268.

exemplu, un corp are picioarele prea lungi sau un alt membru disproporționat, nu numai că e dizgrațios, dar pe deasupra, dacă acest membru ia parte împreună cu altele la vreo treabă, el simte multă oboseală, face multe mișcări convulsive, merge alandala, și-și provoacă lui însuși mii de suferințe”¹⁶⁴.

Putem spune, prin urmare, că aceleași legi ale frumosului domină la Platon și cosmosul și cerul, și sufletul și corpul omenească. Corpul e frumos dacă e sănătos și normal, armonios, deci dacă în el se manifestă legea regularității, a proporției, adică ordinea. Ca unitate corporal-psihică, omul e frumos numai dacă e impregnat de armonie.

Viziunea și setea de armonie copleșește gândirea lui Platon, și el le coboară din ontologie și cosmologie în viața concretă, în educație, dând sfaturi cum anume să îmbinăm în ființa noastră fizicul și psihicul pentru ca armonia lor să fie și frumoasă și sănătată. „E necesar deci ca cel ce vrea să se instruiască sau se dedă puternic la orice fel de travaliu intelectual să dea în schimb corpului exercițiu prin practica gimnasticii, și din partea sa, cel ce-și formează cu grijă corpul să dea în compensație exercițiu sufletului, studiind muzica și filosofia în toate ramurile ei, dacă ei vor, și unul și altul, să merite a fi numiți deopotrivă și buni și frumoși”¹⁶⁵.

Peste tot, Platon va căuta semnificația etică a frumosului. „Omul cu judecată nu caută sănătatea, forța și frumusețea, decât în măsura în care toate aceste avantaje vor fi pentru el mijloace de a fi mai temperat; într-un cuvânt, el va întreține cea mai mare armonie între părțile corpului, în singurul interes al acelei (armonii) care trebuie să domnească asupra sufletului său”¹⁶⁶. Armonia sufletească se realizează numai dacă fiecare dintre facultățile noastre își îndeplinește datoria ce-i revine. Supravegherea acestui lucru o are justiția care ordonează interiorul omului și-l face astfel virtuos, virtutea fiind sănătatea, frumusețea, buna dispoziție a sufletului, pe când viciul e boală, urâtenie, slăbiciune. „Astfel, reunind elementele din care Platon compu-

¹⁶⁴ Platon, *Timée* (trad. E. Chambry), p. 533-534.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 534.

¹⁶⁶ *Idem*, *Republica*, cartea IX.

ne frumusețea ideală a omului în general, vedem că acest ideal e un suflet creat și finit, dar inteligent, activ și sensibil, și unit unui corp, străduindu-se să imite pe Dumnezeu cunoscând binele, iubindu-l cu toată forța lui și realizându-l prin *Justiție*, care cuprinde ea însăși prudența, curajul și temperanța. Platon a înconjurat acest ideal cu o puternică lumină. El n-a ostenit în a repeta că omul nu e cu adevărat frumos decât dacă toate puterile sufletului său și ale corpului său se desfășoară cu toată armonia posibilă”¹⁶⁷.

b) Frumosul și binele; *kalokagathia*

În dialogul *Gorgias*, ca și în multe altele, întâlnim lungi și clare pasaje în care binele și frumosul se implică, sunt fețele de nedespărțit ale acelorași fapte. Criteriul utilitar și etic al frumosului este enunțat ferm și repetat nu numai aici, ci în toată opera platoniciană, ca o dominantă definitorie a ei. E vorba, firește, de acea formă a frumosului care stă în faptele, gândurile și intențiile omului. A face o nedreptate e un lucru urât, și cu cât răul e mai mare cu atât și fapta e mai urâtă. Într-o replică pe care i-o dă lui Polos, interlocutorul său, Socrate îi reproșează: „*Înțeleg: tu nu crezi, după câte văd, că frumosul și binele, răul și urâtul ar fi același lucru*”¹⁶⁸. Și descosându-l mai departe pe sofist, Socrate își dezvăluie propria sa concepție, în care deocamdată nu vedem o înțelegere a considerării strict estetice a lucrurilor, ci numai prin prismă etică. Platon, pe care-l exprimă Socrate, nu are deci înțelegerea viziunii pur estetice a lucrurilor, nu concepe frumosul decât prin etic și util: „Dar ce vei spune la asta? – îl provoacă el pe Polos. Toate lucrurile frumoase, corpuri, culori, figuri, sunete, ocupații, oare fără motiv le numești tu frumoase?”¹⁶⁹. Tocmai acest lucru esențial, Socrate, și prin el Platon, nu-l puteau încă înțelege: că toate aceste lucruri pot fi

¹⁶⁷ Ch. Lévêque, *op.cit.*, p. 352-355.

¹⁶⁸ Platon, *Gorgias* (trad. E. Chambry), p. 226.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

frumoase *fără motiv*. Aici, gândirea lor a atins o limită peste care n-a putut să treacă: *n-au fost în măsură să sesizeze și să disocieze specificul estetic de cel etic*. Căci el va spune în continuare (redăm numai spusele lui Socrate, nu și replicile nesemnificative ale lui Polos): „De exemplu, pentru a începe cu corpurile frumoase, nu spui că ele sunt frumoase, fie din cauza întrebuințării în vederea căreia ele servesc, fie din cauza unei plăceri particulare pe care o produce înfățișarea lor celor care le privesc? În afară de aceste rațiuni, mai ai tu vreo alta care să te facă să spui că un corp e frumos? Nu e oare la fel cu toate celelalte corpuri frumoase, figuri și culori? Nu oare din cauza unei anumite plăceri sau a utilității lor, sau a amândurora deodată, le numești tu frumoase? Nu e oare la fel pentru sunete și pentru tot ce privește muzica? De asemenea încă, printre legi și ocupații; cele ce sunt frumoase nu sunt așa, desigur, din alte motive decât utilitatea lor sau agrementul lor, sau amândouă acestea deodată. Nu e oare la fel cu frumusețea științelor?”¹⁷⁰. După această avalanșă de exemple și întrebări, Polos pare convins și copleșit, concluzionând el pentru Socrate, ca răspuns: „Fără discuție, și tu ai și dat acum frumosului o excelentă definiție, definindu-l prin agreabil și bun”¹⁷¹. În contrast cu frumosul, urâtul se va defini prin dureros și rău.

Definirea frumosului prin utilitatea lucrului, va rămâne o permanență în textul platonician. În *Republica* vom reîntâlni reflexii ca: „Dar la ce tind calitatea, frumusețea, perfecțiunea unei mobile, ale unui animal, ale unei acțiuni, dacă nu la întrebuințarea în vederea căreia fiecare lucru este făcut, fie de către natură, fie de către om?”¹⁷².

Frumosul este în funcție de elementele numite mai sus, nu numai ca existență, ci și ca intensitate: „Atunci, deci, când dintre două lucruri frumoase, unul este mai frumos decât celălalt, este mai frumos pentru că el îl depășește printr-una din aceste două calități sau prin amândouă, adică sau prin plăcere, sau prin

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 226-227.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 227.

¹⁷² Platon, *La République* (trad. R. Baccou), p. 362.

utilitate, sau prin amândouă o dată? Și când, dintre două lucruri urâte, unul este mai urât decât celălalt, e mai urât pentru că el cauzează mai multă durere sau mai mult rău?”¹⁷³.

Consecvent cu această poziție, Socrate va enunța, în continuare, numeroase unificări și întrepătrunderi între valorile estetice și morale. E mai urât să comiți decât să suferi nedreptatea; tot ce e drept e frumos, pentru că e drept; dacă o acțiune e frumoasă, înseamnă că e bună pentru că e agreabilă sau utilă. Lucrul cel mai urât e cel care cauzează cea mai multă durere, pagubă, sau aceste două rele deodată; iar cel mai urât lucru e nedreptatea și în general răutatea sufletească. Cel mai frumos lucru e justiția, pentru că ea procură cea mai mare plăcere și folos.

Dar, definind frumosul în funcție de etic, orice relativitate în acest de-al doilea termen aduce relativitate în estetic. De aceea, Callicles, care intră și el în discuție, va obiecta lui Socrate o confuzie pe care pare s-o facă între *frumosul după natură* și *frumosul după lege*. „Căci, după natură, tot ce este mai rău este de asemenea mai urât, cum e a suferi nedreptatea, în timp ce după lege, este a o comite”¹⁷⁴.

Eticul este o categorie fundamentală a gândirii filosofice platoniciene în general; el invadează și subordonează teoria frumosului și analiza rosturilor artei. Frumosul nu este văzut decât în lumina relației sale cu binele; arta nu e acceptată decât cu rosturi morale și politice. Frumosul, ca și alte „bunuri” nu erau atare în ele însele, ci numai dacă printr-o știință potrivită erau folosite în sensul binelui. Astfel, în discuția cu Clinias, Socrate spune, referindu-se la bogăție, sănătate, *frumusețe*: „când ele sunt călăuzite de neștiință, ele sunt niște rele cu atât mai mari decât lucrurile contrare lor, cu cât sunt mai în stare să slujească pe călăuz, când acesta e un rău; când însă le călăuzește chibzuința și înțelepciunea, ele sunt niște bunuri cu atât mai mari; însă prin ele însele, nefiind niciun bun, niciun rău, nu sunt de loc vrednice de luat în seamă”¹⁷⁵. Frumosul, și în existența

¹⁷³ *Ibidem*, p. 228.

¹⁷⁴ Platon, *Gorgias* (trad. E. Chambry), p. 245.

¹⁷⁵ Platon, *Menon*, *Euthydemus* (trad. Șt. Bezdechi), p. 66-67.

sa transcendentă, și în cea imanentă, stă în umbra binelui, într-o relație subordonată și funcțional îndreptată spre acesta. De aceea, noi credem, contrar celor spuse de Bayer, că *tocmai aici* nu poate fi vorba de o *discontinuitate*, ci de o *continuitate* în raport cu concepția socratică. Dar, indiferent de aceasta, rămâne fundamentală în gândirea platoniciană îmbinarea strânsă a frumosului cu binele. Se poate merge oare de aici, așa cum vrea un Karl Vorländer, până la considerarea esteticii ca subordonată eticii? După acest istoric al filosofiei, binele, la Platon, ar fi „în sine și pentru sine deja frumos”¹⁷⁶, iar ceea ce l-a dus la această dizolvare a frumosului în bine ar fi fost ardoarea entuziasmului etic și opoziția lui Platon față de labilitatea etică a sofistilor și a antropomorfismului religios al vechilor poeți. Așa că, după acest istoric, abia la Kant se va realiza o distincție clară între frumos și bine și estetica va fi în măsură să se înfățișeze ca o disciplină independentă.

E adevărat că în *Hippias Major* am asistat la un efort de disociere a valorii estetice de orice alte valori, prin care se căuta definirea frumosului. Am insistat, credem, suficient și chiar repetat în explicarea acestui moment al gândirii platoniciene. De aceea nu mai revenim. Ne amintim însă că o parte a discuției lui Socrate cu sofistul se referea și la raportul frumosului cu utilul și binele, la posibilitatea de a defini frumosul prin bine. Și anume: în momentul când interlocutorii căzuseră de acord să considere *frumosul* ca fiind *avantajosul*, Socrate observă că *avantajosul*, deci *frumosul*, e cel ce produce *binele*, îi este cauză. Dar, va remarca el mai departe, cauza e altceva decât efectul: efectul, deci *binele*, e un lucru, iar producătorul lui, deci *frumosul*, e altceva. Totuși – se spune acolo –, frumosul creează binele, e oarecum părintele lui, dar tatăl e altceva decât fiul, și fiul nu e tatăl.

De aici rezultă pentru Socrate că frumosul nu e bunul, și bunul nu e frumosul. Dar concluzia nu-i mulțumește; nu-i satisface că au ajuns la ideea că frumosul nu e bun și bunul nu e frumos. Cu aceasta însă își întăresc convingerea că frumosul nu

¹⁷⁶ Karl Vorländer, *Geschichte der Philosophie*, vol. I, Leipzig, 1908, p. 109.

constă nici din avantajos, nici din util și capabil să producă ceva bun.

Nu trebuie desigur să exagerăm în niciun fel importanța estetică a lui *Hippias Major* în platonism. Distanța de mai sus între frumos și bine se face nu în baza sesizării unui specific propriu celor două valori considerate separat. Această distincție trebuie văzută și acceptată numai din perspectiva străduinței de a fundamenta sensibilul prin inteligibil: frumosul prin *Frumos*, binele prin *Bine*. Gândirea sa pare absorbită și obsedată de ideea relaționării frumosului sensibil la cel inteligibil și orice similarități în orizontalul fenomenal implică pentru el teama, primejdia unei confuzii. Frumosul e abordat în *Hippias Major* numai sub unul dintre aspectele lui posibile, deci limitat voit, și se cere înțeles ca atare.

După ce acest aspect va fi elucidat, mai ales prin dezvoltarea în dialogurile următoare a teoriei Ideilor, Platon va schimba perspectiva, el va considera frumosul sensibil în raporturile lui exclusiv cu celelalte sensibile. Și în sfera aceasta, raportul frumosului cu binele, apropierea și chiar uneori confundarea lor, va rămâne una dintre tezele fundamentale atât ale esteticii cât și ale eticii sale. Zeller remarcă aici faptul că Platon s-ar fi îndepărtat într-un anume fel de accepțiunea generală la greci a unei identități între frumos și bine: în timp ce concepția dominantă reduce mai ales binele la frumos, el, urmând pe Socrate dar și concepția sa despre Idei, a redus frumosul la bine¹⁷⁷.

În această problemă a relației frumosului cu binele, Platon rămâne nedecis, nu închide toate porțile în *Hippias Major*. Și nu le închide pentru că, de fapt, convingerea lui este că *binele e totdeauna frumos*. O va spune în *Symposion*, prin vorbele lui Socrate în timpul discuției cu Agathon, discuție prealabilă cu vântării sale: „Oare lucrurile bune nu-ți par ție – îl întreabă el pe Agathon –, și frumoase în același timp? – Ba da” – răspunse întrebării. Iar din frazele imediat următoare rezultă același raport între frumos și bine: *nu numai ceea ce e bun e și frumos, ci și ceea ce e frumos e bun*. „Cele frumoase sunt și bune în același timp”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Ed. Zeller, *op.cit.*, p. 937-938.

¹⁷⁸ Platon, *Symposion* (trad. Șt. Bezdechi), p. 118-119.

Structura esteticului pătrunde însăși structura etică: criteriile principale ale frumosului coincid cu criteriile etice. Temperanța e *măsura* care dă virtuților echilibru, deci eficiență etică; ea „seamănă cu o armonie”¹⁷⁹, ea *unește și acordă* sentimentul și rațiunea. „Răspândită în ansamblul Statului, ea pune la unisonul octavei pe cei mai slabi, pe cei mai puternici și pe intermediari, sub raportul înțelepciunii, dacă vrei, a forței, dacă mai vrei, a numărului, bogățiilor, și a oricărui alt lucru asemănător. De asemenea putem să spunem cu mare dreptate că temperanța constă în această concordie, armonie naturală între superior și inferior, asupra punctului de a ști cine trebuie să comande și în cetate și în individ”¹⁸⁰. În *Legile* ni se spune că înțelepciunea n-ar putea nicicum să pătrundă într-un suflet care ar fi în dezacord cu el însuși, deoarece „înțelepciunea cea mai perfectă nu e altceva decât *cel mai frumos și cel mai perfect dintre acorduri*, și ea nu poate fi dobândită decât atâta timp cât se dă ascultare drepte rațiuni” (cartea III). Virtutea constă din a face să domnească în suflet ordinea și armonia părților, din care armonie rezultă Justiția și temperanța. Dar și *frumusețea* constă din ordine și armonie, deci ca și *virtutea*. Și mai mult încă: justiția, ca armonie a claselor sociale și a virtuților lor, pe de o parte, iar pe de altă parte ca armonie a virtuților în etica individuală – virtuți care, cum știm, sunt similare –, apropie și face să se asemene omul și cetatea” se spune în *Republica*¹⁸¹.

Putem urmări deci infuzia esteticului în însăși structura etică a individului, ca și în cea politică a Statului. Esteticul în gândirea platoniciană are un rol de liant unificator, el pătrunde în structurile etice și politice, în categoriile acestor discipline, asamblându-le sau, ținând seama că Platon evită să precizeze dacă determinantele structurii formale a frumosului aparțin *numai frumosului*, deci sunt specific estetice, rămâne ca în cel mai rău caz să spunem că între frumos, etic și politic, există o *similaritate de structură*, adică unitatea aceluiași determinante generale: ordine, armonie, măsură etc.

¹⁷⁹ *Idem, La République* (trad. Baccou), p. 139.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 139-140.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 144.

Platon va rămâne fidel cu stăruință legăturii indestructibile dintre frumos și bine. Când în *Republica* va veni vorba despre eventualitatea ca mulți să râdă de perspectiva ca femeile, chiar cele mai în vârstă, să apară în gimnazii pentru exerciții fizice, împreună cu bărbații și dezbrăcate cu totul, cum cerea desfășurarea gimnasticii – găsind aceasta ridicol –, el va protesta argumentând că nu e nimic aici de râs. „E nesăbuit, va spune Platon, cel ce consideră ridicol altceva decât ceea ce e rău și încearcă să provoace râsul luând ca obiect al bațjocurii sale altceva decât nebunia și perversitatea „sau *care își propune și urmărește* serios un ideal de frumusețe care diferă de bine”¹⁸². Ridicol are aici sensul de *urât*, iar frumosul, cum o spune el clar, implică binele și utilul. Este numit nesăbuit cel ce tratează ca ridicol, deci urât, un lucru sănătos, întrucât e stăpânit de un concept de frumusețe mărginit, strâmt. E vorba de acel concept pe care îl au cei ce n-au ajuns încă la înțelegerea frumosului adevărat, care e inseparabil de bine și care au o înțelegere superficială a noțiunii de frumos. În cartea a V-a a *Republicii* el va preciza din nou că „există și va exista totdeauna temei să se afirme că utilul e frumos și că nu e rușinos decât vătămătorul”¹⁸³.

Utilitarismul platonician în problema frumosului e desigur în mare măsură de origine socratică însă, în esența lui, de factură proprie; „utilitatea la el, într-adevăr, e concepută în funcție de interesele superioare ale omului, altfel spus, de interesele sale sufletești. O atare doctrină este deci intim legată teoriilor metafizice ale autorului *Fedonului*”¹⁸⁴.

Căutarea frumosului e în același timp căutarea binelui, și spre amândouă ne îndreaptă și ne urgencează *înaripatul Eros*. „O dragoste *înaripată* ne face să urmărim tot ce e frumos și bun; să înlăturăm tot restul pentru a o urma, să ne ridicăm printr-un progres constant până la suprema frumusețe identică bunătății – nu e aici numai dialectica iubirii, e de asemenea și aceea a virtuții”¹⁸⁵.

¹⁸² *Ibidem*, p. 166.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 172-173.

¹⁸⁴ Baccou, *notă* la Platon, *La République*, p. 427.

¹⁸⁵ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 440.

5. Frumosul în artă

a) Criteriul artistic

Este neîndoielnic că Platon a văzut și a recunoscut existența frumosului artistic, dându-i însă în sfera gândirii estetice un loc și o valoare conformă fundamentelor întregii sale filosofii. Susținând acest punct de vedere, Lévêque se atașa de spusa platoniciană din *Timeu*, după care a lua ca model lumea imuabilă înseamnă a da lucrări frumoase, în timp ce lumea devenirii nu poate inspira nimic frumos. De aici rezulta pentru el că artistul uman, procedând ca și divinitatea poate crea opere frumoase.

În *Gorgias*, Platon rămâne încă dominat de conceptul de *artă-meserie*, de *artă-lucru făcut* sau *pricepere de a făuri ceva*. Dar nu-i este străină ideea că arta posedă frumusețe, căci, printre altele, la un moment dat Polos, lăudând pe Gorgias, spune că „arta pe care o posedă el este cea mai frumoasă”¹⁸⁶. E vorba de *retorică*, iar cu privire la faptul că Polos o declară ca fiind cea mai frumoasă, Socrate îi atrage atenția că nu despre *calitatea artei* discută ei. Deci, pentru Socrate, a vorbi de frumusețea artei însemna a vorbi de *calitatea* ei.

Pe parcurs, Platon, cu personajele sale, examinează retorică nu ca pe o artă sau creație literară, deci nu estetic, *nu ca estetician sau teoretician de artă*, în înțelesul nostru, ci ca *moralist, logician și om politic*. Aceasta nu este, în contextul gândirii platoniciene, nici neconsecvență, nici greșală, ci tocmai un mod de tratare adecvat concepției sale despre artă.

În stadiul platonician al dezvoltării gândirii estetice arta se asimilează în mare măsură cu artizanatul, creația se analizează deci prin criterii practice, în cazul retoricii prin *etic și util, social și politic*. Ceea ce interesează întâi de toate conlocutorii este dacă retorica e o știință care te face *să cunoști* ce e drept și ce e nedrept sau e o simplă *făuritoare a convingerii care te face să*

¹⁸⁶ Platon, *Gorgias* (trad. E. Chambry), p. 178.

crezi, numai, că un lucru e just sau nejust. Cu alte cuvinte e o „artă” care susține adevărul în scopuri drepte sau o artă mincinoasă și nu totdeauna bine intenționată? Ceea ce-l interesează pe Socrate din arta retorică a lui Gorgias e dacă aceasta urmărește adevărul filosofic sau numai verosimilul sofistic. El e preocupat de buna întrebuințare a retoricii și nu de estetica retoricii ca artă.

Subordonarea generală a artei unor scopuri exterioare esteticului ca atare – de ordin etic și politic –, secătuieste abordarea retoricii *ca o artă propriu-zisă* și pune piedici serioase lui Platon însuși, dar și gândirii ulterioare, în dezvoltarea unui punct de vedere specific și adecvat tratării estetice a artei. El vede că retorica e un instrument alterat prin întrebuințările lucrative ale sofistilor; el o va critica din acest punct de vedere, care devine capital, și astfel înlătură dezvoltarea interesului pentru o *estetică a retoricii*. Să ne mulțumim totuși, fie și cu firimiturile – și ele de preț – care cad pe drum.

Interesat de conținutul lucrării retorice, Platon va arunca însă și un ochi de estetician asupra *alcătuirii artistice* a unui demers oratoric sofist. „Poate că Platon disprețuiește puțin prea mult compoziția artificială a discursurilor, diviziunile, mijloacele potrivite să producă pateticul, elocuția, dicțiunea, aranjamentul frazelor, cuvintelor și silabelor, contextura savantă a perioadelor, corecția, eleganța stilului, ritmul etc., ceea ce verva sa ironică ridiculizează¹⁸⁷. Aceasta pentru că printre condițiile retoricii, el va enumera mai ales străduința spre adevăr, structura și demersul dialectic, logic-demonstrativ. Totuși, Platon îi reproșează lui Lysias, în *Fedru*, referindu-se la înfățișarea discursului: „Sper că tu vei înțelege că orice discurs trebuie compus ca un animal și să aibă un corp care să-i fie propriu: un cap și picioare, un mijloc și extremități într-o conveniență perfectă între ele și cu ansamblul etc.”¹⁸⁸. De aceea, probabil, Bénard susține și el că Platon, în considerarea retoricii adevărate, n-a omis și nici n-a desconsiderat perspectiva estetică, ci „îi dă cea mai mare importanță”, și o consideră „ca esențială artei oratori-

¹⁸⁷ Ch. Bénard, *op.cit.*, p. 518-519.

¹⁸⁸ Cf. *ibidem*, p. 519.

ce”. „Tot așa e cu frumusețea limbajului, și cu tot ce aparține frumosului în discurs, cu suflul puternic care animă oratorul, cu pateticul și inspirația, cu ceea ce este într-un cuvânt adevărata elocvență cum e și cu ceea ce e adevărata poezie”¹⁸⁹.

Fouillée de asemenea menționase că punctul de vedere artistic nu lipsește din considerațiile lui Platon. Și nici nu se putea altfel, de vreme ce scopul stă aici în funcție de anumite mijloace care trebuiesc mințite abil. „Retorica susține deci *adevărul* prin mijlocirea frumosului; și să adăugăm pentru a spune totul: în vederea *binelui*”¹⁹⁰.

Platon reclamă o artă oratorică în măsură să ducă la adevăr, nu la măsluirea lui. Și Robin are dreptul să observe că aici se manifestă o concepție *realistă* despre artă: „E posibil să fie himerică această concepție. Problema pe care ea și-o pune cu privire la arta de a vorbi e în ansamblu problema generală a realismului și idealismului în artă, și adesea Platon a fost făcut responsabil de viciile artei idealiste, de ceea ce ea are artificial și abstract. Or, ceea ce el a vrut în cazul de care e vorba a fost să nu se procedeze în așa fel încât arta vorbirii să conștie în artificii convenționale proprii, să producă iluzia și să denatureze realitatea valorilor morale; a fost ca, în loc să se aplice la a imita travestirea pe care o impune acestor valori o viață socială coruptă, să se facă efort pentru a-i imita realitatea adevărată, dându-și toate străduințele imaginabile pentru a o căuta și pentru a o determina prin gândire exactă. Cine ar vrea oare să-i facă o vină? El a spus-o în *Fedru*, cu o forță admirabilă: «problema nu este de a vorbi în așa fel încât să complaci prejudecăților și minciunilor societății în care noi trăim; ceea ce trebuie este de a căuta adevărul și a avea curajul să-l spui; prin asta se justifică penibila lungime a unui atât de mare efort, și acesta comunică discursurilor care-i sunt fructele sensibile, frumusețea idealului către care el tindea»”¹⁹¹.

Dar prin aceasta Robin nu face decât să confirme că în abordarea retoricii interesul principal al lui Platon cade pe

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 520.

¹⁹⁰ A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 378.

¹⁹¹ L. Robin, *Notice, la Platon, Phèdre*, p. CLIX-CLX.

„just” și nu pe „estetic”. Cum era normal, retorica e considerată mai mult o profesiune pseudoștiințifică, o falsă știință, o practică mincinoasă. Socrate nici n-o consideră o artă, la drept vorbind; nici măcar în sensul în care grecii concepeau arta. Ea e mai mult o *rutină* menită să procure distracție și plăcere.

În acest moment al discuției, Polos, conlocutorul lui Socrate, pune o întrebare din care pare să rezulte că pentru el frumos ar fi ceva ce produce plăcere: „Atunci nu găsești că retorica e un lucru frumos, dacă e capabilă să procure plăcere?”¹⁹². La această întrebare Socrate va răspunde negativ invocând, poate malițios, arta culinară, pe care el o declară de asemenea o rutină care produce și ea, ca și retorica, plăcere. Firește, nu le va confunda, dar le va declara ramuri ale aceleiași profesii, manifestând totuși, în manieră specifică, legendara sa ironie și disprețul de necontestat pentru „arta” sofistă, pe care o găsește pe cât de dăunătoare, pe atât de ridicolă. Retorica e o practică bazată pe linguseală; ea e simulacrul unei părți a politicii. De aceea, judecată prin criteriile extraestetice – etice și politice – ale lui Socrate, nu e frumoasă, ci urâtă: „căci eu numesc urât ceea ce e rău”¹⁹³.

Arta adevărată, cum reiese din expunerea lui Socrate, se judecă prin binele căruia-i slujește și prin adevărul pe care-l poate spune despre lucruri, arătându-le adevărata natură și cauză. Deci: arta nu e judecată aici prin estetic; criteriile esteticului sunt *binele și adevărul*.

Din dialogul *Gorgias* se vede bine în ce mare măsură Platon țesea împreună eticul și esteticul, virtutea cu ordinea și armonia: *elementele lor structurale sunt comune*, după Platon. Plăcerea de orice fel e consecvent subordonată realizării binei.

Fedru are și el ca obiectiv răfuiala cu retorica sofistă, aici însă Platon nu mai e atât de aspru cu *arta elocvenței*, îi recunoaște în principiu dreptul la existență, dar cu altă înfățișare decât se practica atunci.

Interesant e faptul că îndată după lectura discursului lui

¹⁹² Platon, *Gorgias* (trad. E. Chambry), p. 203.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 205.

Lysias, Fedru caută să afle părerea lui Socrate asupra valorii textului, el găsiindu-l „extraordinar, mai ales în expresii”, și adăugând mai jos că subiectul e dezvoltat măreț și îmbelșugat. *Iată deci, însușiri pozitive, criterii de apreciere a valorii expresive a unui discurs.* Dar, după replica pe care i-o dă Socrate lui Fedru, rezultă clar că valoarea unui discurs se judecă nu numai după frumusețea exterioară a formei, ci și după conținutul său. „Cum adică? Cuvântarea aceasta trebuie s-o laud și eu și tu, și în sensul că autorul a spus ce se cuvenea să spuie, iar nu numai în acela că a întrebuințat expresii clare și rotunjite, și că a cizelat fiecare cuvânt? Dacă crezi că trebuie, atunci sunt gata să o recunosc de dragul tău, căci mie, din pricina nimicniciei mele, mi-a scăpat firește neobservată această calitate. Eu am fost atent numai la retorica formei, căci cât privește fondul credeam că Lysias însuși o să admită că nu l-a tratat îndeajuns”¹⁹⁴.

Și Socrate, apucându-se de analiza discursului lui Lysias, se referă la *orânduirea ideilor* și la *invenția lor*; la *caracterul artistic al discursului* și la *talentul autorului*. Iar în partea ultimă îi propune lui Fedru să cerceteze împreună *cum trebuie să fie un discurs, spre a fi bun sau rău*. Punctul de vedere din care discută această artă nu e, prin urmare, direct estetic, intenția principală a lui Platon este să arate superioritatea discursului filosofic în fața celui sofistic. Dar să nu trecem cu vederea că, două pagini mai înainte, Socrate mărturisea lui Fedru: „Rușinos e, cred eu, să nu știi vorbi și scrie frumos, ci urât și rău”¹⁹⁵. Deci, punctul de vedere estetic este și el oarecum prezent, dar îmbinat și aici cu cel filosofic și etic.

În ultima parte a dialogului, Platon ne va vorbi de regulile oratoriei. Printre obiecțiile ce i le aduce Socrate discursului lui Lysias, pe care i-l citise Fedru, este și aceea că „diferitele părți ale cuvântării sunt risipite în dezordine”, că „autorul a scris – nu fără noblețe – tot ce-i venea și cum îi venea în gând”¹⁹⁶. Dar el va pretinde, în concluzie generală, că dimpotrivă, „*orice cuvântare trebuie alcătuită ca o ființă organică*”. După un pasaj din

¹⁹⁴ Platon, *Fedru* (trad. Șt. Bezdechi), p. 24.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 79.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 92-93.

Fedru, se pare că la un moment dat Platon admite chiar o frumusețe care s-ar putea dobândi numai cu ajutorul artei, deci prin cunoștință, meșteșug și abilitate.

În arta elocinței, pe lângă un dar natural, Socrate mai cere știință și exercițiu, metodă și sistematizare, amintind mereu de regulile acceptate și cunoscute ale artei.

În orice caz, Platon mai admite că există o artă a cuvântărilor, adică o știință și o abilitate a tehnicii cu care ele trebuiesc alcătuite și înfățișate. Oratorul va trebui să mai țină seama de firea celor cărora li se adresează, potrivindu-și discursul după felul sufletului audient. Socrate își propune în finalul *Fedrului* să arate *cum trebuie scris spre a scrie artistic*. Trebuie cunoscut felul sufletelor și al cuvântărilor corespunzătoare structurii lor. Rezultă de aici o anume modalitate de a trata subiectul și a-l expune. Totul este *a ști* și a te pricepe ce mijloace oratorice și când și în fața cui să le întrebuințezi.

Dar frumosul scrisului în ce constă? În a răspândi învățături, după regulile științei dialectice, învățături care să rodească și să înnobileze pe oameni. „... Numai în cuvântările ținute cu scop de a preda și a învăța pe alții, cuvântări privitoare la bine, drept și frumos, și care într-adevăr se scriu în suflet, se găsește limpezimea, desăvârșirea și numai ele-s vrednice de atenție”¹⁹⁷. În concluzie, discursul bun, rostit sau scris, trebuie să fie *filosofic*; bazat pe adevăr și bine. Din toată strălucita artă oratorică cu care se îndeletnicea lumea elină, din toate analizele și prescripțiile ce se dăduseră acestei arte de către teoreticienii ei, Platon nu alege perspectiva și firul estetic, ci pare obsedat mai degrabă de factura etică și valoarea realmente educativă a acestei arte. Îi scapă și aici, unde vedem că era deosebit de documentat, prilejul de a construi o estetică pozitivă a artei. Tot ce spune în acest sens – și am menționat până aici –, o spune în treacăt, fără o preocupare consecventă, în timp ce întreaga stăruință teoretică o rezervă unor alte puncte de vedere.

Recunoscând existența și prezența frumosului în realitate și în artă, Platon nu întreprinde o cercetare temeinică, nu inițiază și nu desfășoară o estetică a artei, a frumosului artistic. Și de

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 122.

ce? Spus pe scurt: pentru că nu abordează arta – sau numai foarte puțin – din perspectivă estetică, ci după criterii eterogene. Platon valorifică arta după criterii etice și politice, nu desprinde suficient specificul sau perspectiva estetică propriu-zisă, în orice caz o minimizează. Categoria intelectuală a frumosului nu se poate detașa de categoria binelui. Interesul său curge în altă direcție și astfel marea ocazie de a întemeia o estetică propriu-zisă e pierdută.

Și într-adevăr, ar fi greu de contestat existența la Platon a unui frumos artistic, dar e la fel de adevărat că greutatea lui e minoră în considerația filosofului, arta însăși în care el e concretizat purtându-l spre un destin mediocru – cel puțin în comparație cu celelalte niveluri ale frumosului care-i sunt mai toate superioare.

În frumusețea artelor transpar semnele celorlalte frumuseți. În dans: „frumusețea și vigoarea constau dintr-o justă imitație a corpurilor frumoase și a sufletelor frumoase, în timp ce de obicei imitația nu cade decât asupra corpurilor; iată frumusețea în acest gen, și contrarul nu poate fi numit frumos”¹⁹⁸. În retorică, frumosul stă mai ales în puterea inspirației, în căldura entuziasmului, în claritate, termeni potriviți. Retorica e generată de iubirea frumosului, dar e condusă de adevăr, întrucât are a stabili adevărul despre ceea ce e bine sau rău. Oratorul e artist prin ordinea la care își supune discursul care se desfășoară după un plan în care sunt orânduite părțile, ca într-un organism viu care are cap, trup, picioare, un final – un scop. Ordinea discursului reflecta ordinea din sufletul oratorului; și nu e vorba aici de o schemă mecanică, exterioară, cum aveau obiceiul să întocmească sofistii. Oratorul e artist apoi prin talentul cuvântului, al vorbirii, primit de la natură. Platon însă n-a definit acest talent. În general însă, spre deosebire de alt artist care tinde la frumos prin frumos, oratorul tinde spre adevăr chiar când ia calea frumosului.

Degajarea perspectivei rigurose estetice asupra artei e anevoioasă și de fapt avem impresia că ea nici nu e o problemă suficient de limpede pentru Platon. Cel puțin pentru arta orato-

¹⁹⁸ Cf. Lévêque, *op.cit.*, p. 388.

rici, criteriul rămâne în mare măsură adevărul și utilitatea efectelor obținute.

b) Predominanța altor criterii

Importanța minoră pe care Platon o acordă artei și frumosului artistic e o consecință a concepției sale metafizice și gno-seologice, cum și a vederilor sale etice și politice. Împărțirea realității într-o lume în sine, a Ideilor, și o lume fenomenală, a devenirii, iar pe de altă parte felul și mecanismul prin care concepe relațiile dintre cele două ordini existențiale, duc la o scădere valorică a imitației artistice pe măsură ce scade, treptat, și greutatea ontologică a fenomenelor care o despart de realitatea „suprem adevărată”. Ierarhia ontologică stabilită în cadrul idealismului platonician alterează profund și secătuiește raportul real dintre artă și frumos. Arta, căzând în rândul imitațiilor cele mai inconsistente cognitiv, frumosul ei e palid și cu totul diluat în raport cu strălucirea ardentă a corespondentului său inteligibil. Pe de altă parte, frumosul, nefiind separat de bine și adevăr, nu se poate recunoaște o artă distinctă a frumosului, nici *arte frumoase*. Dar cum astfel de arte existau în Grecia lui Platon, cu strălucire fără seamăn, el nu putea să le ignoreze complet: le numea *arte ale imitației* sau *ale plăcerii*. Însă, ca și în lumea inteligibilă, unde frumosul era atașat binelui, în lumea umană arta e supusă moralei și chiar politicii, în domeniul căreia justul este și frumosul, iar statul bine orânduit și dirigit de normele justiției e privit ca opera de artă cea mai frumoasă.

Arta umană – în sensul larg, antic al termenului de artă – seamănă cu cea divină numai prin faptul că și ea dă creații adevărate, utile sau bune (lucrătorul, savantul, arhitectul, moralistul, omul de stat); dar sub alt aspect al ei (pictură, muzică, poezie) ea creează doar simulacre ale realului. Și astfel avem două arte: una serioasă, utilă, morală; alta neserioasă, frivolă, căutând doar agreabilul. Arta umană adevărată este aceea care imită arta divină și caută să realizeze Ideea binelui, căci binele este ideea supremă.

De altfel, Platon așează vădit pe o treaptă inferioară pe cei ce se mulțumesc să contemple numai frumosul din lucrurile trecătoare și nu se ridică la contemplarea Frumosului în sine. Tocmai de aceea ei nu sunt filosofi: nu se ridică la cunoașterea Ideilor. „Primii, a căror curiozitate este numai în ochi și urechi, iubesc vocile frumoase, culorile frumoase, figurile frumoase și toate lucrurile în care intră ceva asemănător, dar inteligența lor e incapabilă de a vedea și a iubi natura frumosului însuși”¹⁹⁹. Aceștia visează, deoarece confundă frumusețea lucrurilor cu frumosul însuși, copia palidă cu modelul perfect. Problema, pentru cei „treji” este a crede, dimpotrivă, că frumosul există în sine, că el poate fi contemplat în esența lui și în obiectele care participă la el, și în a nu considera lucrurile frumoase drept frumosul însuși, nici frumosul însuși drept lucrurile frumoase²⁰⁰.

Din ontologia platoniciană știm că între absoluta neființă și ființa absolută se întinde masa flotantă a intermediarelor, a lucrurilor supuse devenirii, a celor ce *sunt și nu sunt*, toate împreună obiect al opiniei, nu al cunoașterii adevărate. Putem spune deci că și frumusețea lucrurilor de acest fel e imperfectă, ea fiind trecătoare, roasă mereu de oscilație între existență și non-existență și supusă neclarității. „Astfel, cei ce-și plimbă privirile asupra mulțimii lucrurilor frumoase, dar nu surprind frumosul însuși și nu pot urma pe cel ce ar vrea să-i conducă la această contemplare, care văd mulțimea lucrurilor juste, fără a vedea justiția însăși, și așa mai departe, aceia, vom spune noi, opinează despre totul, dar nu cunosc nimic despre lucrurile asupra cărora opinează”²⁰¹.

Dar, dacă descindem scara dialectică atât de ademenitoare și fructuoasă în urcușul ei, și dăm, jos de tot, de imitația artistică, ne dăm seama îndată că splendoarea adevărului suprem de abia mai licărește în ea, cu o paloare aproape vrednică de milă. Necruțător, Max Schasler s-a străduit să scoată în evidență cele „cinci văluri” cu care se împresoară frumusețea adevărată în

¹⁹⁹ Platon, *La République* (trad. R. Baccou), p. 200.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 201.

²⁰¹ *Ibidem*.

fața redării artistice, la Platon. „Despre Idee ne dă «realul» numai o aparență, despre real «intuiția», de asemenea (ne dă) numai o imagine înșelătoare, despre intuiție, din nou, «reprezentarea», de la reprezentare «fantezia artistică» și în sfârșit produsul acestei fantezii artistice ar fi opera de artă, iarăși numai o imagine înșelătoare (aparență) a modelului care trăiește în fantezie; așadar, opera de artă ar fi imaginea aparență a unei imagini aparente (imaginea fanteziei) a unei imagini aparente (reprezentarea) a unei imagini aparente (intuiția) a unei imagini aparente (realitatea) a Ideii”²⁰². Calculul lui Schasler nu se găsește aiodoma la Platon. După acesta, Dumnezeu singur e creator adevărat, fiindcă el singur creează realități, pe când pictorul nu face decât să imite ce a creat altcineva și tragedianul la fel; ceea ce dau ei ocupă abia locul al treilea în ordinea veracității ontologice: Ideile; lucrurile; imitațiile artiștilor (operele de artă imitativă). Pictorul nu imită realul așa cum este el, ci imită doar o aparență a realității adevărate. Și Platon, conștient de aceasta, o spune clar: „Deci, cred că arta de a imita este departe de adevăr și că rațiunea pentru care, pe cât se pare, ea realizează orice lucru, este că din fiecare ea atinge o foarte mică porțiune, vreau să spun simulacrul lui”²⁰³.

Ceea ce caracterizează aici gândirea lui Platon este că ea apreciază arta după gradul de redare a ceea ce socoate a fi esența realității adevărate, deci după un criteriu epistemologic, iar străduințele artistului creator după măsura în care cunoaște lucrurile de care vorbește sau e un bun practician în domeniile de activitate sau în profesiunile de care se ocupă.

Nu e greu de înțeles atunci că nici frumosul oferit de artă nu va avea un preț deosebit în fața lui Platon. Minimalizând arta, el minimalizează în același timp, în mare măsură, și frumosul artistic, deși nu poate să-l conteste și să nu-l aprecieze în oarecare limite. Artă de a imita e „o joacă”, dar este jocul cel „mai iscusit și mai grațios”²⁰⁴.

În *Sofistul*, Platon va așeza deschis arta imitației alături de

²⁰² M. Schasler, *op.cit.*, p. 91.

²⁰³ Platon, *La République* (trad. L. Robin), p. 1209.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 1213.

arta sofistilor, pe care o considera înșelătoare și dăunătoare, „că e în stare cu ajutorul unul singur meșteșug să facă toate lucrurile, va izbuti doar să producă imitații și omonime ale lucrurilor reale. Bizuit pe meșteșugul lui de zugrav, el va putea, arătând de departe cele zugrăvite de el, să amăgească pe băieții fără minte că el e în stare să și facă aieva oricine poștește... Dar privitor la cuvinte nu ne așteptăm să existe iarăși un meșteșug cu ajutorul căruia va fi cu puțință să vrăjim prin cuvinte urechile tinerilor ce stau încă departe de adevărul lucrurilor, înfățișându-le despre toate lucrurile, închipuiri (imagini) vorbite, ca să-i facem să creadă că ce li se spune e adevărat și că vorbitorul știe toate mai bine decât oricine?”²⁰⁵

Tineretul va fi deci înșelat atât de arta imitativă, cât și de cuvintele sofistilor, neavând nici prima, nici celelalte „știință necesară” a lucrurilor pe care le închipuie. În rândurile următoare, arta sofistului e declarată o scamatorie, deși recunoaște că există și o imitație exactă, și anume aceea care „are loc atunci când cineva, spre a reda asemănarea pe deplin cu originalul, păstrează raporturile de lungime, lățime și adâncime ale modelului, dând fiecărei părți culorile ce i se cuvin”²⁰⁶. Activitatea depusă de cei ce redau exact, exprimând adevărul cu privire la obiect, o numește Platon *arta de a copia*, iar lucrarea, *copie*. „Dar cum vom numi – se întreabă el – ceea ce pentru privitorul așezat ca să aibă vederea cea mai potrivită, pare să copieze frumosul, însă pentru cel care are puțința să îmbrățișeze complet cu privirea toate detaliile unei opere așa de mari, nu este o copie fidelă a lucrului pe care pretinde că-l reproduce? Oare, întrucât simulează copia, dar nu e copie, nu-i vom zice simulacru?”²⁰⁷. Or, observă Platon, „aceasta e partea de căpetenie și în pictură și în arta imitației în genere”²⁰⁸, adică ele sunt arte ale simulacrului.

Discuția purtată în *Sofistul*, deși numai întâmplător pe terenul artei, a ajuns astfel la un punct interesant și spectaculos to-

²⁰⁵ *Idem*, *Sofistul* (trad. Șt. Bezdechi), p. 51.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 52.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 53.

²⁰⁸ *Ibidem*.

totodată. Spectaculos și dramatic pentru că, de fapt, Platon a ajuns în fața adevăratului specific al artei și el nu e în măsură să-l recunoască, să-l raționalizeze definindu-l, nici să-l aprecieze și să-l analizeze mai departe. Deruta sa e de o sinceritate savuroasă: „Cu adevărat, fericitul (zice Străinul către Teetet) ne-am vârat într-o problemă grozav de grea. Căci faptul de a zice că un lucru pare sau face o anumită impresie, fără să fie în realitate, sau a spune ceva, care însă nu e adevărat, constituie un fel de exprimare plin de dificultăți și acum și în trecut, și întotdeauna. A găsi o formulă pentru a spune că un neadevăr exprimat sau doar gândit e totuși ceva aieuea, fără ca, spunând aceasta, să cazi în contrazicere cu tine însuși, este, o, Teetet, un lucru nespuse de greu”²⁰⁹.

Momentul acesta aparține mersului general al filosofiei platoniciene care, acum în *Sofistul* și după *Parmenide*, revizuiua mai realist problema „ființei” și „neființei”. Ideile sofiste și reproducerile artistice apar deopotrivă ca niște simulacre stranii, ca imaginile din ape și din oglinzi: *ele sunt și nu sunt*. Imaginea care e un simulacru seamănă cu obiectul fără să fie el; ea e neființă, e neaieuea, dar „este” totuși într-un fel, de vreme ce se afirmă despre ea că nu e adevărată. „Tare mi-e teamă – va observa Teetet într-un moment de dramatică analiză noțională –, că neființa se îmbină cu ființa într-o împletire cât se poate de ciudată”²¹⁰. Interlocutorii – Străinul și Teetet – ajung și în situația de a fi siliți, cum spun ei, „să recunoaștem fără voia noastră că neființa oarecum există”²¹¹. Și, propunându-și să-l analizeze pe Parmenide, au ca scop tocmai ca „vrând-nevrând, să stabilim că neființa în oarecare măsură există și iarăși, pe de altă parte, că ființa oarecum nu există”²¹².

Din punct de vedere estetic, ca și filosofic, gândirea platoniciană dovedește din nou marea ei adâncime. Ea se află în fața aceluși „nu știu ce” al artei de a fi o realitate (ca operă de artă) care redă realitatea (obiectul exterior al reflectării), fără să fie ea însăși acea realitate; de a fi împletirea aceasta specifică de ade-

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 54.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*, p. 61.

văr și aparență, de convenție care te face s-o crezi, deși știi că nu e decât o reflectare, o imagine. Opera de artă e un „ca și cum”; în ea e și adevăr și minciună (convenție). Acest aspect l-a sesizat cu mirare Platon, și gândirea lui raționalizantă, dornică de „ființă” și „adevăr” s-a scandalizat la început pentru a se supune apoi caracterului evident dialectic al artei.

În orice caz, *Sofistul* este încă unul dintre dialogurile platoniciene care, urmărind dezbaterea unei probleme de alt ordin, reușește prin anumite asociații să intre pătrunzător în domenii ale esteticii, cu deosebire în problema naturii artei. Anumite distincții pe care le face pe parcursul efortului de „prindere” și demascare a „sofistului” ne îngăduie, de exemplu, să observăm că totuși Platon nu opera o identificare a meșteșugurilor și artelor propriu-zise, ci găsea deosebiri importante între ele.

Deci, meșteșugurile, în ordine umană, fac parte din „arta prin care se făuresc cele aieva”, pe când operele de artă propriu-zisă fac parte din arta care „plăsmuiește doar anumite chipuri asemănătoare” acelor lucruri. La rândul ei, arta de a face imagini e de două feluri (genuri), „unul producător de copii (reproduceri fidele ale lucrului imitat), iar celălalt producător de simulacre”²¹³. Și chiar arta de a produce simulacre e împărțită de Platon în două: „Pe de o parte, aceea în care simulacrul se creează cu ajutorul instrumentelor [în sculptură și pictură – n.ns., D.I.]; pe de alta, aceea în care însăși persoana ce îl creează se oferă ca instrument”²¹⁴.

În *Politicul* regăsim gruparea aparte a artelor propriu-zise. După ce arată diverse feluri de produse ale activității omenești, Platon se referă ca la o a cincea „specie”, la „ornamentație, pictură și toate imitațiile ce se fac prin mijlocirea picturii și muzicii, opere care nu urmăresc decât plăcerea noastră și care ar fi drept să le reunim sub o singură denumire”²¹⁵. Și această denumire ar fi aceea de „divertisment”, deoarece „niciuna dintre ele nu e făcută cu o intenție serioasă și nu au în vedere, niciuna, decât amuzamentul”²¹⁶.

²¹³ *Ibidem*, p. 98.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

²¹⁵ *Idem*, *Le Politique* (trad. E. Chambry), p. 229.

²¹⁶ *Ibidem*.

Dintr-un considerent gnoseologic și utilitar, Platon a așezat, ca valoare, arta imitativă, aceea care creează după model sensibil, sub nivelul artei-meșteșug, care nu lucrează după model și care e *utilă*. Cea dintâi e în esența ei amăgitoare, iluzorie, inutilă sau dăunătoare; ea nu redă esența, ci numai aspectul exterior, aparent al lucrurilor și nu se bazează pe o știință, pe o cunoaștere. Artă vindecării, agricultura, gimnastica, cizmăria îi sunt superioare. De ce? Pentru că, spre a imita nu e necesară cunoașterea intimă a structurii și naturii obiectului sau ființei ce ne stă în față, pe când, spre a reuși, oricine practică artele utile trebuie să cunoască materialul sau fenomenul asupra căruia se aplică. Cunoașterea în esență a realității nu e accesibilă însă oricui, ci numai filosofului... Cunoașterea prin imagini plastice, artistice, e treapta cea mai de jos a cunoașterii. Cu privire la scop, la utilitate, la ceea ce pot servi artele imitatoare, ele nu au în fața lui Platon decât valoarea unui „joc plăcut”.

Dialogul *Fileb* – semnificativ și el pentru evoluția de după *Parmenide* a ontologiei platoniciene – ne arată că pentru Platon – acum sub influența mai marcat pitagoriciană – exista nu numai o frumusețe relativă, aceea a tablourilor, ci și una mult mai consistentă: a culorilor frumoase, a formelor, parfumurilor, sunetelor – fiecare oferind o plăcere specifică. Prin frumusețea formelor, el arată că înțelege nu frumusețea corpurilor vii sau a anumitor tablouri, ci frumusețea liniilor drepte, curbe, a suprafețelor și a solidelor generate prin rotații, pornind de la aceste elemente și a figurilor care se construiesc cu rigla și echerul. E un text care se apropie de geometrismul din *Timeu*.

Platon acordă, deci, și aici, mare prețuire frumuseților geometrice, ceea ce se explică prin faptul că ele lasă să se întrezărească Ideile și Numerele, cu ajutorul cărora Demiurgul a dat formă definitivă elementelor. Tot în *Fileb* însă, Platon revine la culori și sunete, acordând acestora din urmă că ele realizează o imitație a armoniei divine: „el se gândește aici la cele care, limpezi și curgătoare, dau o sonoritate pură; ele sunt frumoase nu în raport cu altceva, ci în ele însele și sunt urmate de plăceri «de aceeași natură»”²¹⁷. El ne vorbește de puritatea culorilor, spu-

²¹⁷ Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Félix Alcan, Paris, 1933, p. 42.

nând că albul cel mai frumos este cel care e neamestecat. În *Fedon*, de asemenea, referindu-se la lumea „de sus”, la culmile eterate pe care trăiesc fericiții, Platon le arătase ca fiind în întregime învăluite în culori de care culorile pictorilor ne pot da o oarecare idee, dar mult mai strălucitoare și mai pure. În *Fedru*, spectacolul lumii de sus era fără culoare și fără formă, dar scăldat într-o lumină pură. Și Schuhl apreciază de aici: „Se poate găsi în aceste câteva linii, schița unei estetici eliberată de preocuparea asemănării: deja în *Gorgias*, lucrurile frumoase – corpuri, culori, forme, sunete, ocupații – sunt definite ca atare, fie dintr-un punct de vedere cu totul socratic, din cauza utilității lor, fie după o anumită plăcere, dacă vederea corpurilor, de exemplu, când e vorba de corpuri, e agreabilă celor ce o contemplă. În *Critias*, un astfel de punct de vedere este aplicat nu fără o umbră de ironie, artei decorative; arhitecții care au construit capitala Atlantidei au făcut anumite clădiri din pietre unite; pentru altele ei s-au servit de pietre variate, albe, negre și roșii, cu care s-au amuzat amestecându-le, dînd astfel edificiilor un agrement natural”²¹⁸. De aici însă, consideră autorul francez la care ne referim, nu rezultă că e cazul să considerăm *criteriul plăcerii* ca fundamental gândirii estetice a lui Platon.

Într-adevăr, în *Legile* (cartea a II-a) se condamnă cei ce judecă frumusețea operei de artă (muzica) după plăcerea auditorilor, fără a ține seama de relativitatea gusturilor; condamnă inovațiile în artă tocmai pentru că sunt căutări dezordonate de plăceri noi. „Însă artele frumoase sunt esențialmente arte de imitație; plăcerea pe care ele o procură rezultă mai ales din descoperirea asemănării; acestei plăceri Platon îi dă numele de *harris*, grația, agrementul. În tot ce provoacă o asemenea impresie, el distinge agrementul însuși, corectitudinea și utilitatea”²¹⁹. În artele frumoase, *corectitudinea* e egalitatea imitației cu modelul, sub raportul cantității și calității, *nu plăcerea*.

Cu vremea însă, au mai venit și alte criterii să precumpănească, la Platon, în aprecierea artei, și să așeze frumosul oarecum mai la o parte. E adevărat că Platon n-a încetat niciodată să

²¹⁸ *Ibidem*, p. 33-44.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 44-45.

recunoască excelența artelor imitative, și chiar să le aducă laude. Dar n-a încetat niciodată, în egală măsură, să slăvească numai frumosul purtător de rosturi omenești. Nici frumosului în sine nu-i recunoaște o existență lipsită de eficiență educativă: nu este el oare, împreună cu celelalte idei, un model de urmat, o perfecțiune paradigmatică?

Ca urmare, arta și frumosul ei sunt tot mai mult abordate în funcție de rosturile lor educative. Educația o împarte Platon în gimnastică, dacă ne referim la trup, și în cultură, dacă ne referim la suflet. Or, în domeniul culturii intră și compozițiile literare, care sunt unele adevărate, altele mincinoase, cum sunt poveștile pe care le spunem copiilor. Aceste povestiri trebuie să fie educative în sensul de a nu infiltra copiilor prin ele nimic din ceea ce, când vor ajunge mari, ar putea intra în contradicție cu ce li se cere să știe, să creadă sau să facă. De aici decurge o primă îndatorire, aceea de a controla pe povestitori, de a alege ce e bun din ce produc ei și a refuza contrarul. Cele alese vor fi date mamelor și îngrijitoarelor de copii, pentru a se folosi de ele în educația acestora. Dar astfel de povești cum au întocmit un Hesiod și un Homer și ceilalți poeți trebuiesc înlăturate ca fiind povești mincinoase și *nefrumoase* întrucât dau imagini false despre zei și eroi în raport cu ceea ce se crede că sunt aceștia în realitate, așa cum ar proceda un artist care face tablouri fără nicio asemănare cu modelele a căror imagine și-a propus s-o redea. Și chiar dacă în viața zeilor au fost fapte și întâmplări adevărate, e bine oare să le arătăm pe toate, chiar și pe acelea care le-ar scădea prestigiul în fața oamenilor? Acest lucru ar putea să aibă loc, dacă e nevoie, dar numai pentru puțini inițiați și în mod cu totul discret, nu în fața tineretului, mai ales din Atena, care ar putea să ia exemple proaste din anumite purtări ale zeilor și să-și justifice cu ele fapte nelegiuite. De aceste lucruri să țină seama scriitorii în compozițiile lor. Căci, altfel, ce au de învățat tinerii când află că Hera a fost pusă în lanțuri de fiul ei, că Hefaistos a fost aruncat de tatăl său fiindcă a sărit în ajutorul mamei snopită în bătaie? Ce au de învățat din multele bătlalii dintre zei, pe care le relatează Homer? Astfel de povești nu trebuie să aibă acces, în niciun fel, în cetate. Ținând seama de aceste considerente, „trebuiesc depuse toate eforturile pentru

ca poveștile auzite mai întâi de tineret să fie acelea ale căror ficțiuni, în interesul virtuții, merită cel mai mult să fie ascultate”²²⁰.

Ca lucrurile să fie cum trebuie, se cuvine ca zeii să fie re-dați – prin epopee, poem liric sau tragedie – sub aspectele lor pozitive, cum este, de exemplu, bunătatea. De aceea, nu trebuiesc admise texte care s-ar referi la răutăți și minciuni în conduita și caracterul zeilor. Despre ei nu trebuie să se vorbească de rău în cetate nimănui, fie tânăr sau bătrân, căci fapta ar dovedi impietate și n-ar aduce niciun avantaj. Interdicția va veni de la o anumită lege. Poeții vor trebui să înțeleagă un lucru: *că divinitatea nu e cauza oricăror lucruri, ci numai a celor bune.*

Poeții mai trebuie să aibă în vedere în acest chip, să nu stânjenească buna condiție morală și spiritul combativ și de sacrificiu al războinicilor cetății, înspăimântându-i în fața morții cu ceea ce-i așteaptă *dincolo*. Ei trebuie să laude Hadesul. Textele contrare, acelea care arată moartea și Hadesul ca înfiorătoare, trebuiesc înlăturate, *chiar dacă sunt poetice, cu atât mai mult cu cât sunt mai poetice, întrucât sunt cu atât mai periculoase.*

Indiferent de conținutul acestor probleme, se profilează clar câteva trăsături ale gândirii estetice platoniciene:

1) Platon dă anumite reguli creației artistice, arătând cum anume trebuie alcătuite imaginile pentru ca ele să fie veridice;

2) Platon subordonează arta unor scopuri morale și politice, care, la rândul lor, sunt chemate să stea în slujba unor idealuri sociale;

3) esteticul e subordonat eticului, frumosul servește virtuții;

4) societatea are drept de control și de veto în materie de creație artistică; interesele ei domină arta.

Statul are dreptul și trebuie să taie aripile oricărei compoziții literare care ar fi de natură să răspândească indiferență în rândurile tineretului cu privire la răutate.

Platon nu poate însă nega valoarea artei ca atare – excluderea artelor dintre zidurile cetății ideale nu comportă o asemenea

²²⁰ Idem, *La République* (trad. L. Robin), p. 928.

generalizare – și nici să nege prezența și valoarea frumosului din arte. Un fapt însă rămâne indiscutabil: Platon, deși recunoaște specificul și existența frumosului în ordine universală, nu-i recunoaște și nu-i acordă decât o valoare subalternă, atât în „spațiul” inteligibil, cât și în sfera sensibilului. Frumosul e me-reu și definitiv supus prescripțiilor de ordin moral, religios și politic. Critica pe care o face, și felul cum o face, diverselor creații artistice ale vremii lui, la care mai adăugăm cu totul edificatoarele concluzii la care ajunge, *închid posibilitatea ideilor sale estetice de a se structura într-o disciplină independentă*. Frumosul și arta rămân a fi căi și forțe auxiliare pentru scopuri-valorii de altă factură.

Artele merită să fie onorate dacă operele lor, implicând ordinea, transmit sufletului această ordine, dacă ajută filosofii la moralizarea oamenilor și la educarea tineretului. În cetatea platoniciană, *legislatorul îndemânatec va angaja poetul și chiar îl va constrânge, dacă trebuie, prin rigoarea legilor, să exprime în cuvinte frumoase și demne de laudă, ca și în figurile, acor-durile și măsurile sale, caracterul unui suflet temperat, puternic și virtuos*. Numai cu această condiție poetul și artistul vor fi admiși și onorați în Republică. Faptul că vor fi constrânși prin lege să facă așa, e un serviciu care li se face: sunt constrânși să fie ceea ce ei trebuie să fie și ceea ce ei sunt în realitate, fiindcă dacă procedează altfel, ei nu sunt nimic și numai își închipuie că sunt ceva.

Scopul artelor, după Platon, e astfel mai degrabă realizarea binelui decât a frumosului: a frumosului numai în măsura în care servește binele moral și politic.

O idee deci, asupra căreia convingerea lui Platon n-a șovăit niciodată, de la dialogurile socratice la *Legile*, a fost aceea că arta ca și frumosul trebuie să fie slujitoare ale moralei, că ea nu are valoare decât în măsura în care servește scopurile eticii. Aici el venea în oarecare măsură împotriva spiritului atenian din vremea lui, în care o operă frumoasă de artă își avea rațiunea în frumusețea ei și prelua asupra oricărei alte valori. Dar – s-a emis ideea –, poate tocmai de aceea, pentru a stăvili pericolul exagerării și a da o contrapondere de echilibru, în spirit șo-cant și socratic, Platon susținea o teză opusă, după care arta în

ea însăși ar fi goală și fără preț, valoarea ei venindu-i din scopuri externe și superioare.

Sub acest aspect, gândirea platoniciană se dovedește frământată de mult spirit practic și nu putem decât să dăm dreptate celor ce remarcă acest aspect, în general mai puțin accentuat. „Nu se va spune niciodată îndeajuns în ce măsură acest artist, acest poet, acest romancier, acest mitolog și acest himeric, avea spirit practic în creierul lui. Tocmai unei idei practice, problemei de a ști cum să procedăm pentru a trăi bine, nu voi spune că îi sacrifică totul, dar cel puțin se străduiește să-i reducă totul, în cele din urmă”²²¹.

Platon concepe arta numai printr-un scop extrinsec ei. El prinde arta într-o cursă dilematică: sau artele au scop în ele însele și atunci nu sunt nimic, nu sunt arte, sau au un scop în afară, scopul de a face oamenii mai buni, și atunci ele intră în sfera moralei, nemaieexistând decât o singură artă – morala – care se subdivide într-un anumit număr de alte arte, după aspectele lor. La Platon, *morala* devine criteriul de distincție între arta adevărată și cea falsă. Sofistica, de exemplu, e o artă falsă, pentru că face confuzie între just și nejust sau nu-și pune problema lor. Politica e o artă adevărată, retorica una falsă. Arhitectura poate fi artă adevărată sau falsă: Parthenonul formează cetățeni, în timp ce un templu cochec și împopoțonat formează imbecili și efemi-nați. Există o muzică adevărată și o muzică falsă: una care înobilează sufletele, care le reconfortează, le dă încredere în forțele lor, alta în care sufletul se lasă dus de slăbiciunile lui și se dizolvă în ele. La fel cu pictura, sculptura, care poate să suscite gustul binelui sau să tulbure seninătatea și să moleșască. Cu literatura, de asemenea: există o întreagă literatură falsă, care nu se sinchisește de morală, ci vrea să fie un simplu divertisment trândav și periculos; și există o literatură adevărată, a filosofilor și moralisților și a unor scriitori care deși caută numai frumusețea, înlecămnă sufletele spre bine pe calea frumosului.

Prin urmare, agreabilul poate fi realizat ca mijloc în vederea binelui, dar în arta adevărată nu e admisibil să se procedeze invers.

²²¹ Émile Faguet, *Pour qu'on lise Platon*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, f.a., p. 242.

De aici nu trebuie concluzionat la minimalizarea frumosului artistic. El este forța activă prin care arta își realizează misiunea sa etic-educativă; elementele lui sunt acelea care influențează direct și modelează sufletele.

Strânsa legătură – cu atât mai mult dacă e vorba de o identitate esențială – dintre Bine și Frumos, în lumea inteligibilă, oferă posibilitatea unei mai clare înțelegeri a atitudinii lui Platon față de artă și încă un argument, deși oarecum indirect, pentru a nu vedea prea separate arta și frumosul la el. Vrem să spunem că Platon, susținând valabilitatea artei cu încărcătură etică, întrucât binele se confundă în concepția lui cu frumosul, el recunoaște sau mai bine-zis subînțelege existența frumosului în artă. Pledând pentru bine, pentru arta morală, Platon pledează implicit pentru frumos în artă, pentru o artă frumoasă. Căci, după cum reiese din nenumărate citate textuale, pentru el nu numai în lumea Ideilor, dar și aici, în lumea sensibilă, frumosul era identic cu binele. Slujind binelui, slujești frumosului. Și Platon le cere artiștilor tocmai să se subordoneze acestui ideal și să creeze conform Binelui, deci implicit, să creeze „în frumos”, în cadrele și condițiile frumosului. Ceea ce condamnă el este doar imitarea realității fără semnificație morală. În cartea a II-a din *Legile*, „Platon demonstrează în termeni foarte clari că scopul și obiectul artelor nu e nici plăcerea, nici simpla imitație a naturii, ci expresia unui ideal de frumusețe pe care el îl confundă în întregime cu idealul de virtute”²²².

Neîndoind, artele și spectacolele produc plăcere, distrează, dar nu acesta e scopul lor ultim. De o anumită importanță este exactitatea imitației pe care o dau ele; dar și imitarea obiectelor e numai un mijloc, redarea frumosului este scopul, plăcerea rămânând un simplu derivat.

Dar ce înțelege Platon, aici, prin frumusețe? „Obiectul pe care artele îl reprezintă cel mai adesea este sufletul omenesc, cu toate pasiunile lui. Or, sufletul nu e *frumos* decât în măsura în care e *bun*. Pentru Platon, frumosul e identic cu binele, și cu deosebire frumusețea sufletească este identică perfecțiunii ei morale. Platon nu sesizează că pot exista în suflet și în facultățile lui naturale alte elemente de frumusețe decât frumusețea mo-

²²² A. Fouillée, *La philosophie de Platon*, p. 365.

rală, produs al rațiunii și al voinței. Grație acestei observații incomplete, el ajunge să transforme idealul artistului în acela al moralistului. Știința frumosului este absorbită în știința virtuții, sub pretext că Ideea frumosului în sine este identică Ideii bine-lui în sine”²²³. De aici decurge pentru artist consecința că idealul său e binele moral, datoria, ordinea. Metafizica platoniciană își pune astfel amprenta și în estetică și în politică: „Teoria Ideilor ajunge să concentreze întreaga realitate în ceea ce e unul, etern, imobil. Universalul e totul, individul nu e nimic. La fel trebuia să fie și în teoria artei. Fără pasiuni, nici mișcări; fără caractere vii și individuale; ci maiestatea universalului și perfecțiunea uniformă a unei virtuți supraumane”²²⁴. Artă e aservită voinței legislatorului. În locul „teatrocrăției”, el propune o teocrație sau, cum se exprimă Fouillée, o „sofocrație”.

Frumosul artistic își are, deci, rădăcinile în virtuțile etice. *Kalokagathia* nu ne dezmente. Scopul artei e virtutea, și virtutea e izvor de frumusețe. „Nimeni, niciodată nu va îndrăzni să spună că dansurile și cântecele viciului ar fi mai frumoase decât cele ale virtuții, nici că el simte plăcere în fața figurilor care exprimă viciul”²²⁵.

Frumosul ca atare însă, după cum am văzut, are totuși la Platon altă funcție și altă demnitate decât arta; el pune pe om în fața Absolutului, beatitudinii și înveșnicirii; Frumusețea e o cale de a restabili legătura cu lumea eternă, inteligibilă, de împlinire etică și religioasă, la modul suprem.

6. Structura formală a frumosului

Din toată gândirea estetică platoniciană rezultă că în determinarea frumosului există unele trăsături structurale de maximă generalitate, cum sunt ordinea, măsura, proporția etc., care, prin urmare, se găsesc și trebuie să se regăsească oriunde poate fi vorba despre ceva frumos.

²²³ *Ibidem*, p. 368.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*, p. 372.

Dar importanța cea mai mare o au aceste elemente estetice doar pe primele trepte ale existenței, acolo unde dominantă e *forma*. Pe măsură ce ne ridicăm pe scara frumosului, determinantele formale se subordonează altora, care iau o valoare preponderentă: viața, spiritul, sufletul, ideile, sentimentele și actele, luptele și peripecțiile, conflictele, pasiunile.

Problema frumosului se înfățișează deci, de la începuturile sale, ca implicând un element dilematic: cu cât sfera fenomenelor frumoase este mai extinsă, mai multiformă și mai divers calitativă, cu atât posibilitatea cuprinderii fenomenului într-un concept riguros determinat devine mai dificilă. Și la Platon am văzut că de la elementarele senzații până la Ideile în sine, frumosul, într-un fel sau altul, dar cu intensificare ascendentă, e prezent.

Deasupra acestei frumuseți corporale stă frumusețea sufletească, așa cum și sufletul este o valoare superioară corpului. Frumosul spiritual nu se găsește numai în suflet, care în sine e simplu și egal, ci și în manifestările exterioare ale spiritului, în acțiuni și cuvinte, în ocupații (indeletniciri), legi și științe. Frumusețile sufletești sunt văzute etic de Platon, ca „virtuți”. El se referă și la raportul dintre frumusețea sufletească și cea corporală (sensibilă), spunând în *Republica*: „Sufletele frumoase în corpuri frumoase ar fi cel mai frumos spectacol, ce s-ar putea vedea, și anume acolo unde frumusețea caracterului corespunde și se armonizează cu înfățișarea”²²⁶. Cum anume, pe baza căror criterii supunem sub același concept frumosul moral și cel material, Platon nu mai precizează, deși ar fi fost interesant de văzut cum concepea el similaritatea unor domenii atât de diferite. Relația dintre cele două ordini de frumusețe o precizează, într-adevăr, extrem de puțin.

Determinante formale ale frumosului se găsesc enunțate în mai multe dintre dialogurile platoniciene:

a) În *Gorgias*, frumosul e definit ca *utilul în vederea unui anumit scop*, dar și ca *plăcutul* sau în cele din urmă ca ceva ce are aceste amândouă determinații, în măsura în care ele merg împreună, deoarece Socrate susține că nu orice plăcere e fru-

²²⁶ M. Schasler, *op.cit.*, p. 87.

moasă, ci numai aceea care e însoțită sau urmată de „bine”. În *Republica* afirmă că „trăinicia, frumusețea și perfecțiunea unei opere, ale unei ființe vii sau ale unei acțiuni trebuie să fie afirmate numai în raport cu întrebuintarea la care ele sunt menite”²²⁷. Plăcerea este însă numai atunci pură când e lipsită de dorință (*Fileb*); de aceea și iubirea frumosului poate fi considerată numai ca o iubire într-adevăr lipsită de dorință.

b) Dacă este să sistematizăm și să facem legăturile necesare între determinantele frumosului la Platon, atunci după util vine îndată „potrivirea”, proporția: „acel frumos care provoacă o plăcere, lipsită de dorință, prin impresia armonicului”²²⁸.

Toate aceste concepte structurează și eticul: „Așa scoate el (în *Fedon*) în evidență, că noțiunile de măsură și simetrie sunt valabile și pentru virtute, care apoi în mod consecvent e numită o „armonie”, cum dimpotrivă răutatea va fi numită o „disarmonie” a sufletului²²⁹. Dar, mergând mai departe de la estetic la etic, va ajunge la formulări exagerate și paradoxale – explicabile doar prin relativismul criteriologic socratic – de forma: „*oricine e drept e frumos, oricât de urât ar fi la înfățișare*” (*Legile*); „și astfel – comentează critic Schasler –, din nou copilul e aruncat o dată cu baia, adică întreaga sferă a frumosului în sens specific este părăsită”²³⁰. Și Platon nu rămâne nici aici, ci evoluează mai departe, desprinzându-se întrucâtva de „bine” și apropiindu-se de „adevărat”, făcând în *Republica* observația că frumosul stă tot atât de aproape de „adevăr” ca și binele întrucât și adevărul este înrudit cu proporția, nu cu disproporția. Acestui frumos îi opune în *Sofistul* „urâtul”, caracterizat ca „genul în întregime deformat al lipsei de măsură”. În *Timeu* consideră proporția drept măsură a formei.

Tot în *Timeu* se spune că Dumnezeu a făcut o singură lume, pentru ca ea să fie frumoasă și perfectă. Unitatea e deci esențială frumosului, întrucât, asamblând multiplul, produce armonia și ordinea. „*Nimic nu e frumos fără armonie*”, spune el

²²⁷ Cf. *Ibidem*.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, p. 84.

²³⁰ *Ibidem*.

acolo. „În toate lucrurile, măsura și proporția constituiesc frumusețea ca și virtutea”. Dar și aceste determinații trebuie văzute din perspectivă immanentă, deci în sfera sensibilului.

În *Fileb*, frumosul e determinat prin potrivire, proporție, măsură, limitare, simetrie. Măsura, ca potrivire a părților, oportună în raport cu întregul și a relației părților între ele, apare pe de o parte ca *unitate a multiplicității*, iar pe de altă parte, după acțiunea ei, ca *armonie*.

c) Conceptul de „măsură”, ca unitate a diversității sau, și mai bine, ca relație armonică a părților între ele și cu întregul, duce de la sine la conceptul de *unitate* ce-i stă la bază, care, când ca simplitate, când ca „neamestec”, când ca „puritate”, e dat de Platon ca un semn mai îndepărtat al frumosului.

În *Politicul* ni se amintește de *exces* și *lipsă* în a spune ceva, adică în a lungi prea mult sau a scurta fără motiv, deci vorbește de „dreapta măsură”, de depășire sau de neajuns – aceasta în legătură cu arta de a măsura. În vorbă și în fapte, ceea ce depășește natura dreptei măsuri definește diferența dintre cei răi și cel bun. Produsele unei arte sunt bune și frumoase numai prin respectarea măsurii. „Căci toate aceste arte nu consideră ceea ce e dincolo sau dincoace de dreapta măsură ca neexistând, ci ca o realitate supărătoare împotriva căreia ele sunt în gardă în operațiunile lor, și numai păstrând astfel măsura produc, toate, capodoperele lor”²³¹. Și ceva mai încolo, tot în *Politicul*: „Căci dacă dreapta măsură există, artele există de asemenea; și dacă artele există, ea există de asemenea; dar dacă una din ele nu există, niciodată nu va exista vreuna din două”²³². Și mai încolo: „De fapt, toate lucrările artei participă la măsură într-un fel oarecare”²³³.

Aceste elemente formale le găsește Platon, sau le aplică drept criterii ale frumosului, mai întâi în domeniul intuiției senzoriale. În această sferă, frumusețea cea mai înaltă o reprezintă pentru el înfățișarea trupească a omului; și într-adevăr, unele pasaje din *Symposion* și din *Fedru* ne dovedesc că Platon acor-

²³¹ Platon, *Le Politique* (trad. E. Chambry), p. 221.

²³² *Ibidem*, p. 222.

²³³ *Ibidem*, p. 223.

da o mare valoare acestui fel de frumusețe. În *Fileb* însă, cuprins de pitagorism, pare să-și modifice părerea spunând textual că „sub frumosul formei el nu înțelege ceea ce înțelege marea mulțime, de exemplu: frumusețea viețuitoarelor sau a tablourilor, ci ceva măsurat și rotunjit sau astfel de suprafețe și corpuri cum ele au fost produse cu ajutorul strungului sau al riglei și echerului”, cu un cuvânt *regularitatea matematică*. „Căci acestea – adăuga el în contradicție cu alte afirmații – ar fi frumoase nu în raport cu un scop oarecare, ci după ființa lor și totdeauna”²³⁴. Astfel, în lumea sensibilă, linia dreaptă e cea mai frumoasă linie, cercul e cea mai frumoasă suprafață, sfera e corpul cel mai frumos; printre culori mai frumos e albul pur, în domeniul pipăitului netedul, ce e moale; în domeniul sunetelor, tonul plăcut.

Ceea ce în toate aceste determinante constituie frumosul, după Platon, e *simplul abstract*, lipsit de relație, nu armonia formelor, culorilor, tonurilor, ci *forma abstractă*, culoarea abstractă, tonul abstract, așa cum apare simplu în sine. În *Politicul*, lucrurile frumoase impresionează în două feluri: unele prin *iuteală* și o anumită *energie* (violență), altele prin *încetineală*, *moliciune* și *liniște*, ca decentul și politicosul.

d) În *Fedon* se ocupă de problema armoniei și spune lucruri deosebit de interesante, deși tema îi vine numai indirect spre cercetare. Problema esențială pentru el era aici eternitatea și deci imortalitatea sufletului și pentru a susține această teză trebuia să combată concepția după care sufletul ar fi o armonie a trupului.

Fără să intenționeze anume, Platon face excelente observații cu privire la armonia existentă în lucrurile materiale și la cauzele concrete ale ei. Armonia există în lira încordată, ea rezultă din sunete, sau e inclusă în toate operele artizanilor, și dispare înainte ca elementele ansamblului, acum descompus, să dispară și ele. E clar că pentru lumea acestui fel de existențe, armonia e un produs al unei anumite asamblări a elementelor componente în unitatea lor. „Lira, corzile și sunetele încă inarmonice se nasc în primul rând, și armonia nu se formează

²³⁴ Cf. M. Schasler, *op.cit.*, p. 85.

decât în urma tuturor acestor elemente și pierde cea dintâi”²³⁵. Aici, lucrurile așa stau, dar în ce privește raportul dintre suflet și trup, e altfel: sufletul nu e un produs, o armonie a elementelor corpului, întrucât el preexistă corpului și el e acela care dă viață acestuia – după Socrate și Platon.

Din acestea și din alte considerente, pe care le vom vedea, sufletul nu este o *armonie*. Nu este o armonie *de acest fel*, adică o armonie materială, nu e rezultatul unor elemente materiale. Totuși, sufletul conține în el un fel de armonie, după cum e virtuos sau vicios. Platon, se știe, definește virtutea în general și justiția în special, ca armonie a părților sau facultăților sufletului.

Se poate spune, prin urmare, că determinantele formale ale frumosului, la diferitele niveluri ale ascensiunii dialectice, relaționate la diversitatea caracterelor ontologice ale respectivelor niveluri, derutează prin multiplicitatea lor calitativă și nu asigură temeiul unei necontroverse generalizări. Într-adevăr, cum s-ar putea realiza o identificare structurală între determinantele frumosului fizic, spiritual și inteligibil? Se pare că numai printr-un amestec frecvent de valori diferite, adică prin penetrații de factori fie de ordin matematic, fie de ordin etic și prin schimbări neașteptate de perspective în aprecierea esteticului, rămâne posibil să regăsim o unitate și o continuitate.

În *Teetet* pătrund tot mai mult conceptele pitagoreice de număr, structură geometrică a lumii, armonie a universului, armonie muzicală a lumii, măsură, simetrie, ordine (cosmos). Aici frumusețea e determinată mai ales prin *ordine, unitate, paritate și măsură*. În *Fedon* totuși, ceea ce făcea ca un lucru să fie frumos, nu era proporția părților, nici vivacitatea culorilor ci prezența, comunicarea sau participarea esenței Frumosului, în orice fel s-ar face aceasta²³⁶. În *Fileb* însă, „obiectul principal... era de a ști care este *amestecul cel mai frumos, cel mai lipsit de sedie*, cel mai capabil să facă a se ghici care este esența bine-lui, și pentru om și pentru univers. Care e *proporția*, sau legea acestui amestec, care e *ordinea incorporală* care îi face frumusețea?”²³⁷.

²³⁵ Platon, *Phédon* (trad. M. Meunier), p. 203.

²³⁶ L. Robin, *La pensée grecque...*, p. 229.

²³⁷ *Ibidem*, p. 264.

În *Timeu*, plecând de la cantitate și număr, Platon ajunge la frumusețea formelor. Ordinea a instituit lumea; ordinea stăpânește de asemenea în stat, în societate; ea e o regularitate, o ierarhie, un ritm, o multiplicitate în unitate; deci ea poate deveni un concept estetic. Justiția însăși nu este decât *armonia care unește totul*. Și în dialogurile de mai târziu, cum sunt *Fileb* și *Legile*, el pune tot mai mult accentul pe trăsăturile formale ale frumosului, ceea ce corespunde întru totul cu orientarea sa spre pitagorism. Frumosul e relaționat tot mai insistent la: *ordine, simetrie, armonie, măsură* – ceea ce înseamnă unitate în multiplicitate și proporție. Pitagorismul este, și după mulți istorici, ultimul cuvânt al platonismului. Aristotel e de fapt acela care atesta această apropiere de pitagorism. Platon introduce numărul în locul Ideilor, un număr care e altul decât cel matematic, un număr pur calitativ, inapt aditării. „Astfel – va concludere Ch. Werner –, platonismul se finalizează într-o teorie a numărului. Și știm că urmașii săi imediați în Academie au accentuat și mai mult această mișcare, reducând după plângerea lui Aristotel, filosofia la matematici”²³⁸. Ultimul gând al lui Platon merge spre *ordinea universală* – așa atestă *Timeu*, *Fileb* și *Legile*. În această din urmă operă Platon reintroduce puternic (cartea a X-a) conceptul de Suflet ca principiu al mișcării și genezei lucrurilor.

Frumusețea de care vorbește Platon în *Fileb* – recunosc și interlocutorii care susțin dialogul –, e un concept ceva mai abstract, mai apropiat de raporturi matematice și de simetria geometrică. „Într-adevăr – precizează Socrate –, prin «frumusețe a formelor» nu încerc să mă refer la acea frumusețe la care s-ar referi desigur cei mai mulți, aceea a ființelor inanimate sau a picturilor care le reprezintă. Ci vreau să vorbesc de ceva drept (e cazul s-o spun) și de ceva circular și de asemenea presupunând că tu mă înțelegi, de tot ceea ce – și tocmai plecând de la aceste figuri –, este plan sau solid, la fel de bine făcut la strung ca și cu ajutorul riglei și echerului. Căci acelea nu-s, o spun, frumuseți relative, așa cum sunt celelalte frumuseți; ci e în natura acestor lucruri de a fi prin ele însele frumoase totdeauna și a

²³⁸ Ch. Werner, *op.cit.*, p. 100.

comporta plăceri care le sunt proprii. E sigur că acest caracter de a fi frumoase și de a comporta plăceri care le sunt proprii aparține de asemenea culorilor²³⁹.

După cum se pare, aici în *Fileb*, convingerea lui Platon este că există anumite fenomene fizice, culori și sunete, care au o frumusețe intrinsecă, independentă de alte fenomene exterioare. „Dintre sunete – spune Socrate –, cele a căror rezonanță este unică și clară, constituită pe lângă aceasta prin emisiunea unei fraze muzicale unice în puritatea sa, sonoritatea nu-i este frumoasă în raport cu un alt termen, ci este frumoasă în ea însăși și prin ea însăși, și există plăceri de aceeași natură care le sunt consecutive²⁴⁰.

Concepția platoniciană din *Fileb* enunță structura estetică a lucrurilor bazată pe *ordine, măsură, proporție, structură*, care le asigură caracter cosmotoc, organicitate, viabilitate, și prin toate acestea o demnitate a existenței lor. Căci „pentru orice combinație, și în orice fel ar fi ea făcută, a nu mai realiza măsura și proporția, e ruina în același timp a elementelor combinate și a combinației înseși. Într-adevăr, aceasta nici nu mai este o combinație; ci fiind un adevărat talmeș-balmeș în care nimic nu e combinat, această pretinsă combinație este de fiecare dată o nenorocire pentru lucrurile care o compun²⁴¹.

Din nou, și în *Fileb*, frumosul se întrepătrunde cu binele, „căci, peste tot, din măsură și proporție rezultă frumusețe și o anumită desăvârșire²⁴². Acolo, cercetarea ajunge la acel punct teoretic specific platonician în care Frumosul, Proporția și Adevărul sunt forme ale Binelui.

Problema care rămâne de rezolvat acum e aceea dacă frumosul constă sau rezidă în esență din determinantele formale pe care le-am văzut până aici. În evoluția gândirii platoniciene, găsim mereu față în față *condițiile sensibile* și *ideea participării*. Platon n-a părăsit niciodată, cu toate fluctuațiile și sinuozitățile perspectivelor adoptate, convingerea în existența efectivă a

²³⁹ Platon, *Philèbe* (trad. L. Robin), p. 611.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 630.

²⁴² *Ibidem*.

Ideilor transcendente, în rândul cărora Frumosul ocupă un loc proeminent. Pe de altă parte, el n-a încetat să recunoască frumosul sensibil, să-i parcurgă variantele și elementele determinante, formale sau structurale.

Cum facem mențiune în mai multe locuri în această lucrare, nu este de văzut aici o contradicție – cel puțin nu pentru Platon –, deoarece, așa cum interpretăm în acord cu Fouillée, determinantele sensibile sunt modalitățile, condițiile acțiunii Frumosului inteligibil în ordinea empirică. Există mereu pentru Platon un Frumos în sine și mereu frumuseți diseminate în natură și sfera umană. Dar rațiunea frumuseții făpturilor sensibile nu poate fi găsită în cele din urmă și în esență decât în existența și eficiența Frumosului inteligibil. Acesta e singurul frumos adevărat, suprem, deși transcendent iar celelalte, deși sunt și ele reale în sfera sensibilă – și Platon vorbește ca atare despre ele –, au o realitate de împrumut, prin *participare*. „De fapt, pentru mine este evident că, dacă frumusețea mai aparține încă și la ceva în afară de Frumosul în sine, nu este absolut nicio altă rațiune pentru ca acest lucru să fie frumos, decât aceea că participă la Frumosul de care e vorba” – spusesese Platon în *Fedon*²⁴³. Aici, cum se vede, Frumosul (inteligibil) e însăși rațiunea existenței oricăror alte forme de frumusețe. Și în continuare, tot în *Fedon*, Socrate refuză alte cauze și explicații ale frumosului din lucruri: „În aceste condiții, reluă Socrate, celelalte cauze, acelea care sunt savante nu le mai înțeleg, nu mai reușesc să mi le explic: deie-mi-se ca rațiune a frumuseții cutărui lucru, fie strălucirea culorii, fie forma lui, fie orice altceva asemănător: ele sunt tot atâtea explicații la care eu le spun «cu bine». Dimpotrivă însă, cu o simplitate naivă, proastă poate, eu mă descurc cu explicația mea că frumusețea acestui lucru nu e produsă de nimic altceva decât sau prin prezența sau prin comunicația Frumosului în chestiune, sau în sfârșit prin cutare căi și mijloace pe care le comportă această corelație. Acest punct din urmă eu nu-l împărtășesc până acuma ferm, ci pe acela că Frumosul este ceea ce face frumoase toate lucrurile frumoase”²⁴⁴.

²⁴³ *Ibidem*, p. 73.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 73-74.

Se confirmă, astfel, limitele dezvoltării idealismului platonician, de la *Parmenide* încolo. Se simte puternic, cum arăta și Robin, că dualismul ontologic e mult atenuat, lumea sensibilă prinzând mult mai multă consistență, inclusiv componentele structural-formale ale frumosului. Dar rămâne valabil dualismul ca atare – cu toată penetrația matematismului pitagorician, care ridică și el caratele ontologice ale elementelor frumosului formal. Platon rămâne fidel punctelor sale cardinale, chiar dacă mersul său e cu ocolișuri și șovăieli. Rămân în picioare constatările făcute încă de Zeller, după care Platon nu acordă o valoare proprie elementului sensibil din frumos. Numai universalul nesensibil există cu adevărat și esențial. Sensibilul și singularul se poate ridica spre el, dar numai renunțând la sine²⁴⁵.

²⁴⁵ Ed. Zeller, *op.cit.*, p. 937.

III. CONCEPȚIA ARISTOTELICĂ DESPRE FRUMOS

1. *Similarități și distincții în raport cu Platon*

Cu toată influența pe care, în mod incontestabil, a exercitat-o Platon asupra întregii filosofii aristotelice, aceasta se conturează ca o *nouă* filosofie, după cum se conturează – în cadrul ei – și o nouă estetică, oricât de influențată ar fi și ea de cea platoniciană.

Hotărâtor teoretic, atât în considerarea artei, cât și a frumosului, este desprinderea lui Aristotel de doctrina platoniciană a Ideilor. O dată cu imanentizarea acestora, cu renunțarea la mitul transcendenței lor, va fi retezat etajul superior al esteticii platoniciene. O teorie a unui frumos transcendent, existent în sine, nu mai este posibilă la Aristotel. Iată o primă și mare deosebire dintre ei în acest domeniu, deosebire care va fi un punct de plecare pentru alte aspecte ce-i vor separa.

Estetica platoniciană stătea pe o temelie metafizică idealistă cât se poate de șubredă; frumosul cu adevărat frumos era o *realitate ontologică transcendentă*, cu funcție paradigmatică. Frumosul din sfera existenței terestre și cosmice nu-și avea la Platon o ființă proprie, el nu exista decât ca o emanație a celui de *dincolo*. Aristotel, ca în întreaga lui filosofie, pleacă realist de la concretul imediat și procedează prin generalizări care nu transcend logosul uman și *dianoia*; el nu cunoaște *noesis*-ul, intuiția intelectuală; e deci raționalist. Deducției platoniciene, care explica frumosul immanent lumii printr-o cauzalitate ideal-transcendentă, Aristotel îi opune o metodologie inductivă, pornind – cum bine observă Schasler – nu de la conceptele generale de „frumos” și „artistic”, ci de la domeniul concret pe care-l vizează aceste concepte: artele particulare – ducând cercetarea de la ele la general.

O asemănare evidentă între Platon și Aristotel stă în fap-

tul că și unul și altul sesizează universalitatea frumosului și încearcă să-i definească esența și să-i stabilească determinantele fundamentale. Evident, la Platon natura nu este realitatea în sine; uneori el o asimilează unei aparențe, unei umbre, dar ea deține totuși o anumită realitate, *există* totuși cumva și dacă nu e realitate în sine, nu înseamnă că nu e de fel realitate, că nu există absolut de loc. În felul său de a gândi, chiar materia, care e declarată o „neființă”, există. Deci, frumosul din natură și din creațiile umane, ca și cel interior, sufletesc, existau într-un fel și la Platon. Cu atât mai mult frumosul va exista și va avea consistență pentru Aristotel, care vede esența immanentă existenței și refuză dualitatea platoniciană a lumii. De la universal la individual, caratele ontologice ale realității sporesc la Aristotel, în vreme ce la Platon scădeau: pentru Aristotel, individualul este adevărata realitate, pentru Platon, ființa adevărată este universalul concret al Ideilor. Diferența e cât se poate de clară și de substanțială. Ea se resimte puternic și în zona problemei frumosului; și, într-adevăr, în timp ce Platon îi găsea expresia supremă în Idee, Aristotel o caută în concretul individual.

Deci, cu toată influența exercitată de Platon și în ordinea ideilor estetice asupra lui Aristotel, ceea ce acesta din urmă aduce nou în atitudinea sa teoretică, declanșează substanțiale mutații de accent și însuși eșafodajul atât de greu de reconstituit al concepției platoniciene în sfera estetică se clatină din temelii și, am putea adăuga fără sfială, se prăbușește.

Estetica platoniciană este o umbră a filosofiei platoniciene, or aceasta, cum știm, își are ca temelie teoria Ideilor, în special conceptul de maximă amplitudine speculativă a Binelui. Dar cea mai spectaculoasă operație critică pe care o întreprinde Stagiritul la adresa dascălului său este tocmai privitoare la *chorismosul* Ideilor, la separarea de sensibil și ipostazierea lor într-o altă sferă existențială. Iar dacă ținem seama de rolul acestui *chorismos* în toată filosofia platoniciană, nu putem evita constatarea că, de fapt, critica aristotelică o decapitează teoretic. Și, prin aceasta, implicit se aduc numeroase și importante deplasări teoretice în însuși corpul ideilor estetice, inclusiv în problema frumosului.

Pe acest fundal doctrinar, frumosul artistic e menit să cunoască o soartă deosebită la cei doi gânditori. La Platon e vorba foarte puțin de el sau aproape de fel; tot entuziasmul său se consumă în lauda frumuseții absolute, a frumuseții morale, a frumuseții din natură. O dată cu condamnarea artei, el nu putea să-i mai găsească o virtute notabilă într-o frumusețe care i-ar fi proprie și specifică, deși recunoaște nu o dată elemente ademenitoare și plăcute în lucrurile ei, care pentru el, cum am văzut, pot fi cu atât mai dăunătoare cu cât sunt mai atrăgătoare și pasionante.

În urma refuzării metafizicii Ideilor, venea la Aristotel o altă prețuire a artei mimetice și ridicarea acesteia la o demnitate de alt rang. Argumentele platoniciene, cel puțin cele teoretice, care țin de idealismul său, nu mai stau în picioare în fața Stagiritului. În orice caz, obiecția că arta ar fi o imitație mincinoasă pentru că ar reda o pseudo-realitate, că ar fi o copie a unei copii, își pierde orice fundament, întrucât *Formele* aristotelice nu mai există ca *Ideile* platoniciene, separate de lucruri. Și atunci, din moment ce lumea exterioară nu mai este o „umbră” trecătoare a unei adevărate realități, ci este ea însăși o realitate, arta urcă o treaptă importantă pe scara ontologică și gnoseologică, fiind imitația unei realități, deci ceva nemăsurat mai consistent și mai veridic. De altfel, este știut că, pe acest drum, Aristotel apără în continuare poezia și arta ripostând, nu fără succes, și celorlalte acuze platoniciene.

Ceea ce deosebește fundamental estetica lui Aristotel de estetica lui Platon este spiritul ei de analiză concretă în raport cu spiritul de analiză abstractă al celei de a doua. Desigur, nici aici nu se poate vorbi la Aristotel de un început absolut. Am avut ocazia să amintim de începuturile analitice, e drept, modeste, realizate de pitagoricieni, de Democrit, care se pare că a scris și o carte despre ritm și armonie. Platon însuși, cu toată factura sa metafizică, nu e străin, în multe locuri, de incursiuni analitice – din păcate de scurtă respirație – în diverse arte. În poezie deosebește melodia, ritmul, metrul, cuvintele sau fabula; în cântul coral deosebește ritmul și armonia cântului, ritmul și figura corpului; în pictură,

forma și culoarea. Platon dă atenție unității operei de artă; în *Gorgias* spune că elementele componente într-o operă și, în general, în orice creație omenească, trebuie să se afle într-o anumită ordine. În *Fedru* spune că un discurs seamănă cu un organism viu și că expunerile unei tragedii trebuie să se afle în anumite relații convenabile între ele și cu întregul.

Dar ceea ce la Platon era doar tensiune sau tendință fragmentar formulată, și destul de dispersat, la Aristotel se concentrează și devine expresia și fapta specificului său spiritual. Pasiunea sa analitică, dusă cu măiestrie și inventivitate în atâtea domenii științifice pe care le-a elaborat, se aplică fundamental și imprimă factura esteticii sale din *Poetica*.

La Aristotel se deschide larg, deși numai principal, adică fără dezvoltări și precizări mai substanțiale, calea unei a doua estetici a frumosului, bazată pe cercetarea concretă, analitică și pe generalizările ce se justifică prin structura faptului artistic finisat și consacrat. Arătându-ne cum anume e alcătuită o tragedie, care-i sunt părțile și raporturile dintre ele, căror elemente și ce anume importanță trebuie să le dăm, nu face el și o estetică a tragediei, o teorie a frumuseții tragediei, chiar dacă nu insistă prea mult în clarificarea și dezvoltarea acestei probleme?

Una dintre probele evidente că prin Aristotel ne aflăm pe cursul unui fenomen de gândire estetică progresivă în raport cu frumosul, este apariția, factura și problematica *Tratatului despre sublim*: străduința acestuia de a fi o analiză și o teorie a genului oratoric efectuată din perspectiva estetică a frumosului și sublimului. Nu putem să nu vedem că ceea ce la Aristotel era mai mult sau mai puțin explicit, aici devine vizibil operant. *Tratatul despre sublim* face analiza și teoria frumosului (respectiv a sublimului), presupunându-l prezent, analizabil și generalizabil, întrucât extractibil din opera de artă oratorică în care este inclus. Aici analiza literar-artistică – pentru că autorul anonim nu rămâne numai la oratorie, ci face incursiuni și în alte genuri literare – este în același timp o evidentă estetică a frumosului. Așa că, dacă uneori e greu să prevezi unde vor duce anumite poziții de gândire, e mult mai ușor să-ți dai seama, cercetând o evoluție concludentă, care erau adevăratele sensuri ale pozițiilor inițiale.

Constatările de până aici justifică observația că în estetica antică, privitor la frumos întâmpinăm un dualism fundamental și de mare extensiune: concepția despre frumos s-a alimentat simultan și cu perioade de prevalență succesivă, din două izvoare extrapolare: filosofia și arta. În *Poetica* aristotelică este evident că prevalează cea de-a doua: frumosul e văzut și extras din artă. Estetica naivă a presocraticilor, care aveau și ei în vedere fie concretul natural spectat senzorial, fie arta însăși, pare să ajungă, după aventurile speculației platoniciene, pe o treaptă superioară la perspectiva specific estetică deschisă asupra artei de geniul stagirit.

Acest dualism nu va rămâne fără mari consecințe pe planul dezvoltării ulterioare a esteticii. Raymond Bayer va observa în acest sens că, din analiza esteticii generale a lui Aristotel și a teoriei sale implicite despre frumos se profilează un divorț, care va domina tot Evul Mediu: „între o teorie a frumosului neîncetat îndreptată spre metafizică și o teorie a artelor atrasă neîncetat către tehnică și meșteșug... Estetica lui e din două tulpini”²⁴⁶.

Aristotel, ce-i drept, insistă asupra artei și în considerația acesteia are pătrunzătoare observații și generalizări, în special asupra tragediei, dar e la fel de adevărat că și la el se pronunță mai mult rutinatul naturalist decât versatul și subtilul estetician: nu știi, în analiza pe care o face tragediei și poeziei în general, unde e linia de demarcație între teoreticianul fenomenolog și legiferator al unui gen artistic și esteticianul genului explorat.

Platon, incluzând și depășind momentul „cosmologic”, va căuta să ralieze problematica frumosului unei metafizici idealiste, deturnând-o astfel de la suportul ei științific posibil: realitatea concretă și faptul artistic. Nu că ar nega existența frumosului din aceste sfere de existență sau că nu le-ar acorda o anumită valoare. Dar acest frumos este, pentru el, după cum am văzut, inferior, neautentic și subordonat unei himere metafizice. Depășind și momentul socratic al frumosului-util, care, oricum, era mult mai realist, el își curăță,

²⁴⁶ R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956, p. 272.

încă în *Hippias Major*, puntea corăbiei cu care va întreprinde o vastă aventură speculativă, frânând puternic posibilitățile esteticii de a se constitui ca o adevărată știință. Aristotel, sesizând filonul științific al problemei cu care Platon nu va avea ce face, va îndrepta estetica, inclusiv problema frumosului, fie și numai principial, spre o viitoare rezolvare adecvată a ei, utilizând mult din Platon, dar întrebuițând materialele într-un spirit și o direcție nouă.

2. Reabilitarea artei

a) Normalitatea creației

O altă teză aristotelică, opusă și ea concepției platoniciene, este aceea pe care o putem numi a normalității creației poetice-artistice în general. Ceea ce pentru Platon era un miracol supranatural, intervenție divină, e considerat de Aristotel un fenomen natural, explicabil prin cauze firești: poezia se bazează pe darul înăscut al omului spre imitație și pe darul ritmului și armoniei, mai spre bătrânețe, Stagiritul ajungând chiar să lege darul poetic de anumite condiții fiziologice.

La Aristotel, „activitatea poetică e o activitate naturală, explicabilă prin libera înflorire a unor aptitudini general-omenești; o activitate spontană, în măsura în care pentru a se manifesta n-are nevoie de înrăurirea niciunui factor extern, și încă și mai puțin de a unei revelații; în sfârșit, o activitate normală, pentru că făcută să coexiste cu celelalte facultăți ale sufletului, fără a exclude facultățile raționale”²⁴⁷.

Se vede aici din nou spiritul rațional-realist și înclinația științific-materialistă a Stagiritului. „Mai trebuie iarăși ca poetul să-și desăvârșească opera căutând a-și însuși, în mă-

²⁴⁷ D. M. Pippidi, *Introducere*, în Aristotel, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1965, p. 30.

sura posibilului, atitudinile personajelor. Într-adevăr, darul de a mișca în cel mai înalt grad nu-l au decât acei ce, împărțind dispoziția firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniți de patima fiecăreia: singur cel tulburat izbutește să tulbure cu adevărat și pe alții, și singur cel mânios să-i mânia. De aceea darul poetic mi se pare la locul lui mai curând în indivizii armonios înzestrați decât în exaltați; fiindcă cei dintâi sunt făcuți să se adapteze oricărei situații, câtă vreme ceilalți sunt ieșiți din fire”²⁴⁸. Prin urmare, dacă preferință creatorului lucid, curmând cu perpetuarea tezei caracterului morbid al poetului ajuns în starea de creație. „În acțiunea de reabilitare a poeziei condamnate de Platon pentru pricini în numărul cărora învinuirea de iraționalitate nu era cea mai puțin gravă, proclamarea de către Aristotel a caracterului normal al experienței poetice urmărea să confere creațiilor ei ceva din prestigiul speculațiilor minții, așa cum (nu fără exagerare din parte-i) aceeași tendință avea să-l împingă să vadă în «imitație» un act de cunoaștere intelectuală”²⁴⁹.

b) Specificul și valoarea cognitivă a imitației în artă

Aristotel nu a fost de acord cu Platon în ce privește valoarea poeziei, combătându-i sistematic și temeinic argumentele, dar fără a-i cita numele.

Cu privire la obiecția platoniciană că poezia n-ar avea o eficiență sau o funcție cognitivă reală, întrucât nu redă lumea Ideilor, Aristotel opune concepția sa ontologică, după care asemenea „idei în sine” nu există aievea. Realitatea artei provine, după el, nu din redarea unor idei transcendente care nu există ca atare, ci din redarea *verosimilului*, a ceea ce are caracter de generalitate și esențialitate în lucrurile exterioare. Pentru Aristotel arta este imitație, iar *imitația este cunoaștere*, deci ea nu poate fi o creație independentă de realitate, deși nu e o reproducere mecanică, ci creatoare. „Dacă e cu-

²⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 32.

noaștere, ea trebuie concepută ca subordonată unei realități străine, orice formă de cunoaștere e în funcție de natura pe care o reflectă și căreia tinde să i se conformeze”²⁵⁰. Opera de artă își poate propune să întreacă modelele oferite de natură, nu însă să le meargă împotriva sau să se depărteze de ele. Creația artistică trebuie să se întemeieze pe o concepție adevărată. „Concepție adevărată... vrea să zică forma exemplară către care fiecare lucru năzuiește: pe care natura caută s-o realizeze, dar pe care nu întotdeauna izbutește s-o ajungă. O astfel de formă se ascunde în fiecare fenomen izolat. Datoria artistului este s-o descopere, să-i dea expresie credincioasă și, prin creația lui, să confere individualului o valoare universală, vremelnicului ceva din prestigiul lucrurilor nepieritoare”²⁵¹.

Imitația însăși conferă o anume frumusețe lucrării de artă și chiar obiectului reflectat, oricum ar fi acesta, fie el chiar urât. Aristotel constată și remarcă faptul că în reprezentările artistice executate cu exactitate ne plac unele fenomene care, privite în contextul lor natural, le considerăm și le simțim ca urâte.

Înclinația spre imitație e înăscută; prin ea omul dobândește cunoștință și plăcere; ea este unul din izvoarele principale ale artei. Creația artistică își are la Aristotel o triplă rădăcină și justificare: plăcerea pe care o procură frumosul, aspirația de a-și elibera sufletul de patimi și instinctul plastic, imitația. Dar imitația, pentru Aristotel, nu este o copiere servilă, searbădă a realității. Însăși practica artistică a timpului său îi arăta aceasta; și Aristotel o citează: „...Cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișa pe oameni mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysios așa cum sunt aieveau. Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni. Cleofon așa cum sunt, Hegemon Thasianul, nascocitorul parodiilor, și Nicohares, autorul *Deiliadei*, mai răi... Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 37-38.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 39.

viața de toate zilele”²⁵². Poetului i se cere deci – sau i se concede – să redea lucrurile așa cum au fost, cum sunt, cum se spune că sunt ori par, sau cum ar trebui să fie.

Prin urmare, – și faptul acesta dezvăluie o nouă adâncime a cugetării estetice a lui Aristotel –, artistul nu e pasiv în fața realității și munca lui nu este o traducere mecanică în arome material artistic, a realității. În imitația artistică intervine și personalitatea artistului, gândirea și imaginația lui; imitația artistică e transfiguratoare, creatoare. O dovadă în plus pentru aceasta găsim în faptul că și pentru Aristotel muzica și dansul sunt imitative. Dar ce imită muzica și dansul? Ce corespondență poate fi în aceste arte între realitatea imitată și modalitatea imitativă? Aceste arte – ne spune Aristotel în *Politica* – imită stări sufletești; muzica imită mânia, bunătatea, curajul, înțelepciunea; iar dansul imită caractere, pasiuni, acțiuni. Ele nu se bazează pe o imitație reprezentativă, cum ar fi în sculptură sau în pictură, ci pe elemente sugestive și evocatoare ale sentimentelor amintite. *Mimesis* înseamnă și *a imita*, ca în artele plastice, *a reprezenta*, ca în literatură, și *a exprima*, ca de exemplu în arta dansului. O anumită similaritate între obiect și imitație a găsit Aristotel chiar și în cazul muzicii. În *Politica* el ne arată că există o înrudire de natură, armonie și ritmuri, a muzicii cu stările sufletești, întrucât și sufletul este sau posedă armonie.

În muzică și în dans sunt imitate stările sufletești, dispozițiile și pasiunile omului; după părerea elenistului Aram Frenkian, asemănarea dintre obiect și imitația lui se bazează aici pe faptul că stările sufletești, pe de-o parte, armoniile și ritmurile muzicale, pe de altă parte, sunt activități. Sunetele au mișcare, ca și stările sufletești; de aceea, armoniile și ritmurile intră în contact cu sufletul omenesc. „Astfel Aristotel a făcut să intre în definiția generală de *mimesis*, muzica și dansul, care păreau că rup coeziunea artelor mimetice”²⁵³. Faptul că pentru Aristotel imitația era mai mult decât o re-

²⁵² Aristotel, *Poetica* (trad. D.M. Pippidi), p. 55.

²⁵³ Raul Teodorescu, *Aristotel ca teoretician estetic*, Tiparul universitar, București, 1938, p. 54.

producere mecanică se vede clar și acolo unde, făcând deosebire între istorie și poezie, arată că în timp ce istoria redă ce s-a întâmplat într-adevăr, poezia ne poate înfățișa ceea ce *s-ar fi putut întâmpla*, verosimilul. În artă deci, are loc și activitatea imaginației, ea e chiar necesară în măsura în care slujește verosimilului. Imitația artistică presupune o reelaborare a datelor realului, dar această reelaborare nu poate merge până acolo încât imitația să-și piardă funcția ei cognitivă.

Raportul creației artistice, a imaginii poetice, cu obiectul ei nu este deci, în teoria aristoteliciană a *imitației*, de producere a idoma, ci de transfigurare idealizantă pe linia strictă a perfecțiunii tipice posibile în sfera respectivă de existență. Artă redă realitatea din perspectiva perfecțiunii ei posibile, în anumite genuri, cum este tragedia, iar în altele, cum e în comedie, înfățișează pe oameni mai răi decât în realitate. Și această imitație modificatoare fie pozitiv, fie negativ, se vede și în alte arte, cum e pictura, în care artiștii „*deși fac portrete, care seamănă, le zugrăvesc însă mai frumoși*”.

Aristotel și-a dat seama pe deplin de importanța verosimilului în artă, a naturaleței și forței de convingere a artei. De aceea spunea el: „*în poezie, imposibilul care convinge este preferabil posibilului care nu e convingător*”. Eroul tragic, de exemplu, arată cum ar trebui să fie oamenii, el este un extras uman care se apropie de forma ideală de om pe care artistul o întrevede în oamenii concreți și caută să-i dea expresie. E aici, într-un fel, o îndepărtare de realitatea empirică, dar nicidecum o denaturare. „Dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce voia să înfățișeze, are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, *cum trebuia să fie*”²⁵⁴. Și în alt pasaj: „Oamenii cum sunt cei pictați de Zeuxis, se poate să nu existe; cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoși, pentru că modelul trebuie depășit”²⁵⁵.

Creația poetică, deci, ca imitație, trebuie să fie o *imitație*

²⁵⁴ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 92.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 94.

frumoasă. Ea trebuie să îndeplinească o serie de condiții. Cea dintâi și mai importantă este ca imitarea să redea o acțiune completă și întreagă, adică o acțiune care să aibă *început, mijloc și sfârșit*, iar părțile sale să se lege verosimil și necesar din punct de vedere psihologic, ceea ce înseamnă potrivire, într-o situație dată, a gândurilor, sentimentelor și faptelor unor anumite personaje cu legile permanente ale sufletului omenesc.

c) Reabilitarea etică a tragediei

Cu privire la obiecția că poezia dramatică dovedește lipsă de evlavie înfățișând zeii în lumină nefavorabilă, Aristotel răspunde abil dând o altă definiție genului literar în discuție, definiție prin care i se ia caracterul mitic-eroic. Astfel, tragedia va fi definită de el ca „*imitație a unei acțiuni alese*”. Cât privește obiecția etică a lui Platon, după care poezia îi înfățișează pe muritori fericiți, împotriva dreptății și a moralei, el se mulțumește să dea sfaturi din care înțelegem că, măcar în parte, dădea dreptate lui Platon, fără a face ca obiecția lui să rămână în picioare contra poeziei în general. El pare mai degrabă să spună: *uite ce este de făcut pentru a evita astfel de obiecții*: „Tragedia să nu înfățișeze oameni de ispravă trecând de la o stare de fericire la una de nefericire, căci așa ceva n-are darul să stârnească frica, nici mila, ci repulsia. Așijderi, nici pe nemernici trecând de la o stare de nefericire la una de fericire; din toate situațiile cu puțință aceasta e cea mai potrivnică emoției tragice, neavând darul să provoace niciunul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenie, nici mila, nici frica”²⁵⁶.

Cu privire la obiecția platoniciană, după care poezia se bazează pe partea cea mai puțin rațională a sufletului și stârnește pasiunile „josnice”, legate de plăcere și durere, se invocă argumentul că pasiunile răscolite de poezie pot contri-

²⁵⁶ Cf. D.M. Pippidi, *op. cit.*, p. 16.

bui la liniștirea sufletului. „Pentru cine știe să se slujească de ele – spune el într-un citat păstrat de Seneca – *sunt patimi ce slujesc ca niște arme în sprijinul virtuții*” – cu condiția să fie bine alese, bine întrebuințate, bine apărute de excese.

d) Justificarea plăcerii artistice

În demersul său ferm de a reabilita arta, Aristotel îi va învedera o gamă mai largă de importante rosturi și utilități, pe care Platon le evitase sau nu le recunoștea. Și uneori îl vedem insistând chiar acolo unde Platon nu văzuse decât primejdii.

Privitor la însuși scopul și semnificația artei, Aristotel notează în *Poetica* de numeroase ori, că opera literară oferă desfătare, plăcere, fie prin anumite calități de stil, fie prin anumite situații sau invențiuni poetice. *Desfătarea* e arătată ca un scop către care tinde poezia și prin care ea se realizează. Se pare, deci, că și pentru Aristotel scopul artei era tot plăcerea – artistică, bineînțeles –, ca și pentru Platon. Dar în vreme ce pentru Platon această plăcere era condamabilă, pentru autorul *Poeticii* ea era o plăcere curată și nevătămătoare, căci e rezultată din „purificare” sau însoțită de aceasta.

Cu privire la natura plăcerii artistice, se pare că Aristotel a dat în *Poetica* mai multe răspunsuri, deosebite între ele. După unul din pasajele acestei scrieri, plăcerea ar rezulta din satisfacerea unui dar înăscut pentru armonie și ritm. Importanța acestui „dar” fusese semnalată și de Platon.

După un alt pasaj, înclinația artistică ar fi satisfacerea unui instinct mimetic și de cunoaștere. „Darul imitației – spune Aristotel – e sădit în om din vremea copilăriei, iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți...”. De aceea se și bucură cei ce privesc o plăsmuire, pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiecare lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desă-

vârșirii execuției ori coloritului, ori cine știe cărei alte pri-
cini”²⁵⁷.

În alte pasaje, conceptul capătă conținut afectiv. În cazul tragediei, plăcerea se datorează simpatiei cu care împărtășim suferințele eroului tragic; tragedia fiind tocmai imitarea unei acțiuni în stare să inspire sentimentele de milă și frică.

Plăcerea provenită din alte elemente ale artei, elemente exterioare ale dramei – vers, muzică, montare – prezintă importanță mai puțină. Muzica și metrul desfată, dar nu-s condiții indispensabile emoției artistice; montarea sau punerea în scenă e un element care „măcar că e atrăgător, e și cel mai puțin artistic și cel mai străin de natura poeziei”²⁵⁸.

Prin urmare, într-un fel sau altul, în raport cu catarsisul, plăcerea era și pentru Aristotel, ca și pentru Platon, scop al artei. Căci și Platon observase în *Republica*: „Atunci când ascultăm pe un tragic care ne înfățișează un erou îndurerat, ne bucurăm și însoțim pe acest erou cu mila noastră și admirăm pe poet cu atât mai mult cu cât a reușit să obțină în mod mai puternic acest efect; în cazul suferinței noastre însă ne facem o mândrie din a rămâne bărbați; ceea ce în cazul tragediei este un izvor de satisfacție, de plăcere, de bucurie, în viața practică ne împinge mai degrabă către jale și către lacrimi”²⁵⁹. Dar în vreme ce pentru Platon această plăcere era condamnabilă, pentru Aristotel era o plăcere curată și nevătămătoare, căci era rezultată sau însoțită de „purificare”.

Deci, Aristotel apropie plăcerea de însăși esența și rostul artei, iar, pe de altă parte, găsește acestei plăceri o semnificație, o importanță vitală – prin urmare în concepția sa, arta se reabilitează și în acest fel în raport cu concepția platoniciană. El se străduiește să-i găsească un rost mai temeinic, o *utilitate*, prin integrarea funcțională în viața omenească pământească.

Argumentația aristotelică e solidă; ea scoate în prim plan funcția biologică a artei și se îndreaptă vizibil împotriva

²⁵⁷ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 56-67.

²⁵⁸ Cf. D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁹ Cf. T. Vianu, *Estetica antică*, în „Revista de filosofie”, nr. 4, 1930, p. 444.

obiecțiilor platoniciene care în *Republica* și *Legile* urmăreau învederarea lipsei de utilitate sau chiar a nocivității artei mimetice. Activitatea umană e muncă și odihnă – va remarca Aristotel. Munca e activitate impusă prin constrângere, în vederea menținerii sau ameliorării vieții; e o activitate indispensabilă, deci utilă, dar heterotelică, desfășurată în vederea unui scop în afara ei, deci fără valoare *in sine*. Ea e urmată de *oboseală* și *indispoziție*, întrucât scade energia, diminuează activitatea fizică și spirituală. De aici nevoia de *odihnă*. Dar această *odihnă* nu trebuie concepută numai ca o lipsă de activitate, cum este *somnul*, ci mai degrabă ca o altă activitate, însoțită de un sentiment acut de plăcere. Reconfortarea, în cazul acesta, vine prin amuzament și joc.

Aristotel caută și o explicație științifică, materialistă a fenomenului. El nu face o analiză mai amănunțită a mecanismului psiho-fiziologic, dar concepe că amuzamentul, ca în orice vindecare, operează o restabilire a bunăstării fizice și a euforiei psihice, printr-un proces de trecere a ceva în contrariul său.

Cine și cu ce argumente ar mai putea îndrăzni în această înțelegere a rostului artei să-i mai conteste demnitatea unei valori serioase ori justificarea de a rămâne într-o cetate, fie ea concepută și după cele mai practice considerente?

Dintre arte, cea care corespunde în mod deosebit acestor exigențe e muzica, dar din cu totul alt motiv: funcția educativ-moralizatoare, care este și condiția acceptării ei. În ce-l privește pe Aristotel, el vede în însăși natura muzicii o plăcere inerentă, la care orice om e sensibil. Dar a recepta muzica numai ca amuzament e încă un nivel elementar empiric; el e caracteristic naturilor fruste și fără cultură, „acelor ființe a căror conștiință – ca și a copiilor, sclavilor sau chiar a animalelor – nu reacționează decât conform plăcerii sau neplăcerii sensibile”²⁶⁰. Totuși plăcerea aceasta inofensivă e utilitară și de la ea se poate ascende la o plăcere mai pură. Ea e

²⁶⁰ J. Arm. Janssens, *Les fonctions psychologiques de la musique selon Aristote*, în „Deuxième congrès international d'esthétique et de la science de l'art”, vol. II, Paris, F. Alcan, 1937, p. 19.

folositoare în special firilor melancolice, cum sunt poezii și adesea chiar gânditorii, care au o nevoie instinctivă de bucurii sensibile.

Muzica are însă și un alt rol, mai înalt, de valoare absolută. Plăcerea pe care o procură activitățile diferă după aptitudinile umane și după ierarhia lor. Omul cel mai dotat se complace în activități spirituale: speculația intelectuală și cultura morală. Cultura artistică și în special cultura muzicală sunt mai accesibile tuturor; ele pun în joc funcțiunile spirituale superioare și ne oferă ocazia unei plăceri în același timp profundă, dezinteresată și nobilă. O cultură multilaterală, o sensibilitate rafinată sunt *necesare*, pentru că, în concepția lui Aristotel, *scopul vieții nu stă în exercitarea unei profesii, ci în dezvoltarea maximă a naturii noastre*. Dar muzica mai are și o funcție morală. Muzica influențează psihicul omenesc; mai mult decât artele plastice, ea imită sentimentele omenești, le exprimă, le *figurează*. Altfel nici n-ar fi în stare să le genereze: *armoniile și ritmurile* au puterea de a imita sentimentele și a le produce în noi. Există o afinitate între ele și sufletul nostru. În *Probleme*, Aristotel va observa o *analogie* între fluxul sunetelor organizate și fluxul vieții sentimentale: analogia ar sta în *dinamismul* psihologic și muzical. „Aristotel gândește că muzica este capabilă în cele din urmă să producă afecțiuni durabile, adică să influențeze formarea morală, mai ales prin *obișnuință*”²⁶¹.

Muzica are și o *funcțiune cathartică*. După Janssens, Aristotel ar fi făcut distincție între un *catharsis tragic* și unul *muzical*: primul catharsis ar elibera de teamă și milă, al doilea – datorat unei muzici speciale – de exaltarea entuziasmului. „Și într-un caz și în celălalt, arta produce fenomenul de care se eliberează, eliberează de fenomenul pe care-l produce. Acest mecanism calificat cu termenul analogic «purificație, purgație», este acompaniat de un farmec profund și comparat cu o medicație nu numai din cauza felului în care acesta se produce, ci și a trecerii unui contrar într-altul”²⁶².

²⁶¹ *Ibidem*, p. 21-22.

²⁶² Cf. *Ibidem*, p. 22.

În cartea a cincea din *Politica*, Aristotel insistă, printre altele, asupra utilității biologice a muzicii și a plăcerii pe care o dă jocul. „De aceea – conchide el –, cei vechi n-au așezat muzica printre materiile educației nici ca un lucru necesar, căci ea nu e o trebuință, nici ca lucru util, cum e scrisul pentru comerț, pentru economie, pentru studiu și pentru cea mai mare parte dintre actele vieții civile, ca desenul care pare util pentru a judeca mai bine lucrările artiștilor, în sfârșit ca gimnastica pentru sănătate și pentru forță, căci noi nu vedem ca unul sau altul dintre aceste avantaje să ne vină de la muzică. Rămâne deci ca ea să fie utilă pentru orele de desfundere, ceea ce o face de admis ca parte a educației”²⁶³.

Aristotel pare să conceapă educația și ca o rafinare estetică, întrucât ea nu urmărește numai formarea de însușiri utilitare. Desenul se învață nu (numai) pentru a te descurca mai bine în aprecierea unor lucruri, cum ar fi mobila, „ci pentru a ajunge la un sentiment mai delicat al frumuseții corpurilor”²⁶⁴. „De altfel – va observa îndată Aristotel –, a nu căuta peste tot decât utilul, e ceea ce se potrivește cel mai puțin unor oameni liberi care au sufletul elevat”²⁶⁵.

De aici, rolul educativ al muzicii: ea odihnește, procură bucurie, e agreabilă. Or, o plăcere care nu dăunează, e utilă pentru că odihnește, relaxează și astfel ne întărește și fizic și spiritual pentru munca următoare. Muzica nu trebuie să devină însă un divertisment cu scop în sine: Aristotel subsuamează plăcerea artistică moralei: „Deoarece muzica e o desfătare, iar virtutea constă în a te bucura, a iubi și a urî după prescripția rațiunii, este evident că se impune ca primul dintre studiile și obișnuințele noastre să fie de a judeca sănătos și a nu plasa plăcerea decât în senzațiile cinstite și în acțiunile virtuozități”²⁶⁶.

Muzica exercită diverse efecte, are multiple rezonanțe morale în sufletul omenesc: unele acorduri predispun la stări

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Aristotel, *La Politique* (trad. Thurot), Garnier, Paris, f.a., p. 201.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 203.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 209.

afective intense; altele îmblânzesc, moleșesc; altele calmează, liniștesc; altele exercită entuziasmul.

Așa fiind, înseamnă că muzica afectează și conduita, moravurile. „E deci de necontestat că muzica exercită o putere morală. Și, dacă ea poate avea această influență, este evident de asemenea că trebuie să recurgem la ea și să o predăm tinerilor”²⁶⁷.

Muzica e utilă în mai multe feluri: ea poate servi în instrucție (morală), pentru purificare și ca amuzament (mijloc de relaxare și odihnă). De aici rezultă că toate genurile de muzică sunt utile: cântecele morale servesc instrucției, în timp ce cele ce se numesc practice vor fi doar ascultate. Unele cântece sunt calmante, purificatoare, tocmai pentru că mai întâi tulbură profund, iscând emoții de milă, teamă, entuziasm. Muzica devine un remediu care duce la purificare. „Oamenii dispuși la milă, la teamă, și, în general, la pasiuni vii, trebuie în mod necesar să încerce același efect; și ceilalți la fel, după organizarea lor particulară sub raportul pasiunilor; toți trebuie să încerce un fel de purificare și ușurare însoțite de un sentiment de plăcere. În felul acesta cântecele care purifică pasiunile dau oamenilor o bucurie inocentă și pură, și, din acest motiv, cu astfel de armonii și cu astfel de cântece trebuie să acționeze artiștii care execută muzica de teatru, asupra sufletului auditorilor lor.

Educația artistică și genurile de artă ce o servesc se referă numai la clasa oamenilor liberi și cultivați; pentru ceilalți – pe sclavi nici nu-i pomenește! – recomandă o artă de divertisment inferior. „După cum există două feluri de spectatori, unii care sunt oameni liberi și bine crescuți, alții, grosolani între care: meseriași, mercenari și alții ca ei, trebuie să se acorde și acestora din urmă jocuri și spectacole potrivite să-i odihnească. Așa după cum sufletele lor s-au abătut de la calea naturală, tot așa și armoniile se îndepărtează de la regulile artei: cântecele lor au o grosolanie forțată și o culoare falsă. Fiecare nu găsește plăcere decât în ceea ce este apropiat naturii sale. Deci trebuie să acordăm celor ce-și exercită arta

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 211.

lor pentru acești auditori, libertatea de a face uz de acest gen de muzică. Însă în educație, după cum s-a spus, nu trebuie să ne servim decât de cântece morale și de armonii care li se potrivesc”²⁶⁸.

Arta își găsește la Aristotel – ca și la Platon –, ca misiune principală, funcția morală, sprijinirea virtuții. Ea este și pentru Aristotel, și încă în mai mare măsură – întrucât el îi atribuie o mai largă eficiență – un mijloc de educație. Dar Aristotel pare ceva mai liberal cu privire la educație și la rolul artei în ea. El, plecând ca de obicei de la realități, observă că „sistemul de acum de educație contribuie mult să încâlcească chestiunea. Nu se știe câtuși de puțin, dacă educația trebuie îndreptată spre lucrurile de folos real, ori a face din ea o școală de virtute; sau dacă ea trebuie să mai cuprindă și obiecte de pură desfătare”²⁶⁹. Convingerea lui Aristotel este că într-adevăr educația trebuie să cuprindă și activități care oferă o pură desfătare, această „desfătare pură” fiind ceva demn și nobil pentru om. El va propune, ca și Platon, o anumită selecție în rândul modalităților muzicale, dat fiind că acestea exprimă direct stări afective și morale și au prin urmare o eficiență etică neîndoielnică. Dar el nu va mărgini cu strictețe comerțul cu muzica și poezia doar la imni sacri și la versuri cu vădit și controlat conținut etic. Aristotel vede clar și susține în termeni expliți valabilitatea unei pure delectări estetice prin plăcerea frumosului muzical. Cred că acest lucru îl diferențiază de poziția platoniciană din *Republica* și *Legile*. El invocă în sprijinul poziției sale și tradiția: „Cât despre muzică, se ridică oarecari îndoieli cu privire la utilitatea sa. Îndeobște este privită ca un obiect numai de plăcere; dar cei vechi făcuseră din ea o parte necesară a educațiunii, convinși că natura însăși, după cum am spus-o așa de adesea, ne cere nu numai o întrebuințare vrednică de laudă a activității noastre, dar și o întrebuințare nobilă a timpului nostru liber. Natura, ca să spun încă odată, natura este

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 217-218.

²⁶⁹ *Idem*, *Politica* (trad. Șt. Bezdechi), p. 190.

principiu a orice”²⁷⁰. „Părinții noștri n-au admis deloc muzica în educație, ca o trebuință, căci ea nu este așa ceva; nu au admis-o ca utilă cum e gramatica; strict trebuincioasă în comerț, în economia domestică, în studiul științelor și într-o mulțime de ocupațiuni politice; nici ca desenul, care ne învață a judeca mai bine despre operele de artă; nici ca gimnastica, dătătoare de sănătate și vigoare; căci muzica nu are evident niciuna din aceste calități. Ei au găsit în ea numai o întrebuințare demnă a timpului neocupat; și iată scopul către care ei au încercat să-i îndrepte întrebuințarea. Căci, după părerea lor, dacă există vreo desfătare vrednică de un om liber, aceasta este muzica”²⁷¹.

Remarcabilă în gândirea aristotelică este aici distincția pe care o face între util și frumos; *kalokagathia* pare să se desfacă. *Aristotel admite și o desfătare fără scop practic* (nici măcar cu intenții etice), deși nu-i va fi de fel indiferentă acțiunea morală a modalităților muzicale. „Astfel trebuie să recunoaștem că există oarecari lucruri ce trebuie predate copiilor, nu ca lucruri utile sau necesare, ci ca lucruri vrednice de îndeletnicirea unui om liber, ca lucruri care sunt frumoase”²⁷².

Gomperz dă o mare apreciere acestui gând aristotelic: „Nicio eroare nu era mai răspândită în antichitate și n-a fost susținută cu mai multă tenacitate decât confuzia, sau cel puțin amestecul poeziei, pe de o parte cu morala, pe de altă parte cu știința. Nimic, poate, nu face mai multă onoare autorului cărții de care ne ocupăm decât siguranța, fermitatea cu care el se ridică împotriva acestor confuzii de frontieră, luând în considerare imperturbabil valoarea specifică a unei opere poetice și indicând să se facă abstracție de orice intenție morală ca și de orice intenție didactică în poezie”²⁷³. *Homer și Empedocle n-au comun decât măsura versului*. Apre-

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 192.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 192-193.

²⁷² *Ibidem*, p. 193.

²⁷³ Theodor Gomperz, *Les penseurs de la Grèce* (trad. Aug. Reymond), vol. III, Lausanne, Paris, 1910, p. 449.

cierea morală e una, cea estetică e alta: pentru moralist *intenția* este totul; pentru artă *execuția* e mai importantă. Opera de artă cere întâi de toate talent, și acesta nu poate fi compensat prin cultură și știință.

Aceasta nu însemnează însă că muzica este numai joc și desfătare cu totul gratuite. „Trebuie oare să punem muzica pe aceeași treaptă și să o gustăm, cum bem vinul, după cum ne lăsăm în voia beției, după cum ne dedăm dansului? Sunt oameni care nu-i dau altă însemnătate”²⁷⁴. Firește, nu această înțelegere inferioară se cuvine s-o avem despre muzică. Jocul reconfortează în mod plăcut, alungând indispoziția oboselii; muzica e o astfel de reconfortare onorabilă și plăcută. „Plăcerile nevinovate și pure nu numai că sunt în legătură cu scopul vieții; dar sunt și recreațiuni. Rareori omul atinge scopul suprem al vieții; dar are trebuință adesea de repaos și de joc; și de n-ar fi decât plăcerea ce o oferă, și tot ar fi bine să ne folosim de muzică pentru recreațiunea ce ne-o dă”²⁷⁵. Funcția și plăcerea recreativă, cum și plăcerea fizică pe care o procură muzica, nu e totul. Muzica are înrăurire și asupra inimilor, sufletelor; are o putere morală de a ne modifica sentimentele. Mergând aici pe urmele lui Platon el stabilește că muzica e necesară educației, dar ea poate să și dăuneze; unele ritmuri și melodii și chiar unele instrumente cum e flautul; picturi sau sculpturi licențioase, pot dăuna educării tineretului. De aceea, „în educație, o repet, se primesc numai cântecele și armoniile care au un caracter moral”²⁷⁶.

De deosebită importanță ni se pare ideea că arta este educativă tocmai prin elevarea sufletească pe care o procură contemplarea și trăirea unei sfere de idealitate în care se revelează frumosul mai pregnant decât printr-o simplă și elementară imitație a realului rudimentar. În acest sens trebuie să înțelegem recomandarea pe care Aristotel o dă tinerilor în finalul *Politicii*: „Tinerii nu trebuie să privească tablourile

²⁷⁴ Aristotel, *Politica* (trad. Eleonora Bezdechi), Cultura Națională, București, 1924, p. 196.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 198.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 207.

lui Pauson, ci pe acelea ale lui Polygnot”, știut fiind că al doilea era mai idealizant, pe când întâiul reda adevărul realitatea.

Aristotel nu acorda nici el artelor o valoare educativă egală. Mai presus de celelalte stă poezia, comedia este exclusă ca needucativă. De altfel, în diversele ramuri ale dramei se reflectă, după el, nu atât aptitudini diferite, cât caractere deosebite valoric. Între autorii de tragedii și cei de comedii, el vede înclinații deosebite: „Cei care erau mai atrași spre sublim au reprezentat acțiunile nobile și acțiunile unor personaje nobile; cei ce erau animați de sentimente mai vulgare au zugrăvit pe cele ale vulgarului”²⁷⁷.

Dar, deși educația e scopul suprem pentru care cultivăm muzica, ea mai trebuie cultivată și pentru alte scopuri:

- a) ca îndemn la acțiune imediată;
- b) ca divertisment nobil recreativ;
- c) în vederea realizării *catharsisului*, adică în vederea eliberării sau descărcării sufletului de emoții.

Definind *catharsisul*, fenomen de care nici Platon nu fusese străin, ca efect al tragediei și muzicii asupra spectatorului, evaluându-i consecințele benefice asupra psihicului uman, Aristotel aruncă în balanța reabilitării artei încă un argument antiplatonician de remarcabilă greutate. În jurul acestui termen s-au purtat multe discuții între comentatori. Se degajă însă, peste tot, semnificația de debarasare de pasiuni, de purificare. Primul sens l-a avut în vedere și Platon, care-l aplica la muzică, tragedie și dans (*Republica*, VIII). În această accepțiune am avea două *catharsisuri*, după cum e vorba de tineri sau de oameni mai în vârstă. La tineri există tendința de a-și cheltui plusul de forțe pe care-l au în emoții violente; la bătrâni e vorba de o debarasare de vechi emoții nerezolvate, pe care o prilejuiește, mai mult decât o cauzează, spectacolul tragic. De acest al doilea fel de *catharsis* ne-a vorbit și Platon în cartea a X-a din *Republica*.

Catharsisul avea la Aristotel o semnificație și morală și estetică, fiind o deplină înseninare a sufletului omenesc.

²⁷⁷ Th. Gomperz, *op. cit.*, p. 439.

Termenul, împrumutat din literatura medicală hipocratică, e întrebuințat în cadrul definiției pe care o dă tragediei – redată de noi ceva mai înainte – și unde se spune că „tragedia e aceea imitație... care, stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi”.

De același fenomen vorbește și în *Politica* (cartea a V-a) în capitolul în care se referă la acțiunea educativă a muzicii, unde spune că melodiile care oglindesc acțiuni și sentimente au darul de a „purifica” sufletele prin înrăurirea pe care o au asupra miloșilor, fricoșilor și pasionaților în general. În *Retorica*, în locul amintit, Aristotel promite că va da cititorului lămuriri mai ample asupra termenului *catharsis* în *Poetica*, dar în această operă nu se găsește decât scurtul pasaj pe care l-am citat. Deci e clar că lămuririle mai ample le-a dat în acea parte a *Poeticii* care n-a mai ajuns până la noi. Trebuie, prin urmare, să ne mulțumim cu ceea ce ni se relatează în *Politica* în legătură cu muzica, înțelegând că e vorba de același fenomen menționat și în *Poetica*. „Unii oameni – spune Aristotel – sunt mai stăpâniți de această pornire decât alții. De aceea îi și vedem, după ce și-au lăsat pradă sufletul muzicii, potoliți de melodiile sacre ca și cum ar fi avut parte de o vindecare sau purificare”²⁷⁸. Și, în continuare: „O asemenea prefacere se petrece în chip necesar în sufletul milostivilor, fricoșilor și al firilor pasionale îndeobște; în ceilalți, în măsura în care fiecare e înclinat spre asemenea sentimente. Toți însă, deopotrivă, încearcă un soi de purificare și o ușurare întovărășită de desfătare”²⁷⁹. În felul acesta Aristotel dădea un răspuns puternic și argumentat tezei platoniciene, după care poezia, tulburând prea mult zona pasiunilor omești, dezechilibrează și dăunează. Aristotel răspunde că, dimpotrivă, emoțiile tragice ori cele comice sunt prilejuri de limpezire și liniștire a sufletului.

Din numeroase și esențiale puncte de vedere, deci, Aristotel reconsideră și reabilitează arta, dovedindu-i convingător virtuțile cognitive, recreative, distractive și etic-

²⁷⁸ Cf. D. M. Pippidi, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁹ *Ibidem*.

educative. Mai mult decât atât, el ajunge până la a o ridica la rangul de procupare nobilă a oamenilor liberi și superiori. Deși nu ține de fel să o despartă de o semnificație etică, arta e justificată chiar și atunci când nu-și propune scopuri practice anumite. *Separația – fie și de principiu – a frumosului artistic și a utilului nu i se pare de fel o disjunție dramatică din care să urmeze minimalizarea sau rebutarea artei.* Dimpotrivă – cum ne-au învederat texte lipsite de orice echivoc –, plăcerea artistică, deci estetică, își păstrează și în acest caz demnitatea ei și un loc important în ierarhia valorilor.

Cu tot platonismul care se simte în multe din textele sale ce se pot revendica din certe locuri ale dialogurilor fostului său dascăl, Aristotel a efectuat, deci, metodic și molcom spectaculoase răsturnări și deschideri sau amplificări de noi orizonturi.

3. Frumosul: structura, formele și relațiile lui

Problema frumosului pare să nu fie fundamentală în estetica lui Aristotel – cel puțin nu în lucrările care au ajuns până la noi. În orice caz ea nu are extensiunea pe care i-o dă Platon în dialogurile lui. Opera aristotelică din acest domeniu cuprinde considerații practice cu privire la creația artistică, o analiză genială a tragediei, iar în *Metafizica*, o estetică implicită. El dă totuși o mare atenție problemei raporturilor frumosului cu binele și utilul.

Platon n-a definit categoria frumosului; Aristotel, dimpotrivă, ne-a lăsat o definiție scurtă și fermă: „Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria și definitul, și pe acestea mai ales le scot în evidență științele matematice”²⁸⁰. Ea e completată în cartea a șaptea a *Poeticii*, unde frumosul e indicat ca atribuibil doar acelor ființe sau lucruri compuse din părți diverse, dispuse într-o anumită ordine și care au pe deasupra o dimensiune potrivită.

²⁸⁰ Aristotel, *Metafizica* (trad. Șt. Bezdechi), Editura Academiei RPR, Buc., 1963, p. 408.

Astfel definit, frumosul e ca și la Platon, *universal*, în sensul că ordinea există și în sferele cerești și în sânul formelor vieții de pe pământ, și în societate, ca de exemplu, într-un stat bine gospodărit, condus după legi respectate. Prin urmare, cum de altfel ne indică și precizarea citată mai sus din *Metafizica*, frumosul nu e conceput numai în sfera matematică, ci și în ordinea universală a naturii – în corpul omenesc (sănătatea, forța, mărimea etc.), în domeniul moral și în ordinea senzorială (sunete, culori).

Cu privire la întrebarea ce este frumosul, Aristotel nu stăruie prea mult în considerații generale. „Întrebarea ce ar fi «frumosul» – observă Schasler – o ridică Aristotel... numai întâmplător, adică drept urmare a cercetării unor probleme cu totul concrete”²⁸¹. Și Schasler prinde ocazia să-l admonesteze pe Platon, întrucât frumoasa lui vorbărie despre frumos îl lehămetise, se vede, pe Stagirit de a mai insista în acest fel. Gustând, pe cât se poate, maliția lui Schasler, să nu uităm că nu avem în opera rămasă decât o parte din ce a spus Aristotel despre frumos; că din ce a formulat el explicit reiese clar o anumită concepție; și că din estetica sa cuprinsă în analizele pe care le face poeziei, rezultă foarte mult cu privire la frumos, mai ales dacă adăugăm toate textele răsfirate și în alte lucrări decât în *Poetica*. Este clar însă că temeiurile filosofice cardinale de la care pornesc, diferit, cei doi gânditori, le conferă și în estetică poziții personale deosebite. Platon pune ca piatră de temelie concepției sale un ideal abstract, pe când Aristotel pornește de la datul real. Tocmai de aceea, cum observă justificat Schasler, Aristotel concepe frumosul, înainte de orice, ca pe ceva existând structural în individualul concret.

Totuși, Schasler distinge două definiții date de Aristotel frumosului, definiții fără pretenție de valabilitate generală, ci numai cu privire la relația reciprocă dintre frumos și bun. El se referă aici la distincția pe care o face Aristotel în *Metafizica*, unde se spune că „binele e legat totdeauna de o acțiune, frumosul dimpotrivă ar exista și în ceva imobil”. În această

²⁸¹ M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, erste Abtheilung, Berlin, 1872, p. 122.

scurtă formulare, Schasler descoperă multiple implicații întrucât, după părerea lui, Aristotel înțelege prin acțiune nu numai fapta etică, ci activitatea, mișcarea; iar, pe de altă parte, frumosul se înfățișează – ne sugerează formularea – ca frumos al stării și ca frumos al mișcării; în fine, că sfera frumosului se extinde și asupra binelui.

Cea de-a doua formulare a frumosului e aceea în care arată că *frumos e ceea ce fiind de dorit este și lăudabil, și fiind bun e și plăcut, pentru că e bun*. Remarcabilă i se pare lui Schasler distincția aristotelică dintre „bun” și „lăudabil”, în sensul că ar exista lucruri care nu-s „bune”, dar sunt „lăudabile”, după cum există lucruri care sunt plăcute fără a fi de dorit.

Dar acestea sunt numai unele precizări în raport cu frumosul și binele. În ansamblul concepției aristotelice se disting – după Schasler – mai multe trepte și forme ale frumosului: formal, concret, moral, artistic.

Frumosul formal e determinat la Aristotel – cum am văzut – prin ordine, simetrie, măsură (limitare) – trei factori care-i constituie conținutul. Limitarea (măsura) e aceea care face ca obiectul să ia în conținutul său aspectul de întreg, de unitate în raport cu alte obiecte. Ordinea și simetria acționează în cadrul raportului dintre părți și întreg care e *unul* în raport cu părțile lui. În *Probleme*, Aristotel spune: „Unul e limitat; multiplul însă are părți la nesfârșit”²⁸². Frumosul e deci *unitate în diversitate*. „Această unitate a multiplului o definește Aristotel spunând că părțile trebuie să stea cu întregul într-o astfel de relație, încât «prin mutarea sau scoaterea oricărei părți întregul să fie schimbat și adus la dezordine.» Deci ordinea (*taxis*) e aceea care determină unitatea părților în raportul lor cu întregul. Această ordine conține totodată conceptul de complet, întrucât ea nu numai prin schimbarea, ci și prin scoaterea unei părți e răsturnată. În felul acesta întregul e o unitate a multiplului în două privințe, și anume ca plenitudine (integritate) și ca justă așezare a părților”²⁸³.

²⁸² Cf. *Ibidem*, p. 126.

²⁸³ *Ibidem*.

Dar potrivita așezare a părților în întreg implică potrivita așezare a lor una în raport cu alta (între ele), și, sub acest aspect, ordinea e *simetria*, ca al treilea moment al frumuseții formale.

Prin urmare, și la Aristotel avem o frumusețe a regularității matematice, chiar a formelor geometrice, deși nu această regularitate matematică singură e în stare să asigure frumosul. Frumosul formal se ridică deasupra exactității și simplelor raporturi matematice, el implică concretul lucrurilor reale sau frumusețea naturii. Dar ceea ce reține aici și continuă Aristotel de la Platon și de la alți gânditori greci, cum era Democrit, e convingerea în existența unei structuri obiective a frumosului, formulabilă în abstract, deci a unui *frumos formal*. Este evident, ni se pare, că marii filosofi antici au admis, atribuindu-i mai multă sau mai puțină substanțialitate, *existența obiectivă a frumosului*. Ei au văzut nu numai *lucrurile* frumoase, dar au trecut și la abstragerea din diversul concret a trăsăturilor *specific estetice* (frumoase) ale lucrurilor, elaborând *concepte* pe care cercetătorii moderni (v. Schasler, Walter, Bosanquet etc.) le-au cuprins în expresia de *frumos formal*. Credem, aici, că nu e de fel forțat să apropiem, cât de cât, efortul lor – fie și numai ca schiță sau gest spiritual – de încercările moderne de a degaja un *estetic* ca obiect al unei discipline aparte și ca esență a creației, în același timp criteriu de apreciere a creațiilor artistice. Deosebirea e însă fundamentală, pentru că în timp ce esteticianul modern are înclinația de a se debarasa, pe cât posibil, de elemente rațional-cognitive, de preocupări etice ori de altă natură, gânditorii vechi n-au putut rămâne la o asemenea dislocare a valorilor *sau n-au dus-o până la capăt*, găsind mereu modalități de a reface legătura frumosului cu eticul, cu preocupările politice și cetățenești sau cu misiuni metafizic-religioase (vezi Plotin).

Aristotel n-a căzut nici el în *formalism*, ci a conceput frumosul în mod materialist, ca fiind o proprietate a lucrurilor și fenomenelor însele, exterioare omului. Efortul său de a-l considera și sub acest aspect și în consecință de a-i determina elementele componente, l-a dus cu deosebire – cum am văzut – la remarcarea ordinei în spațiu, mărimii, armoniei proporții-

lor, a clarității, integrității și unității în diversitate. „... Frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce și explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedeslușită) și nici una din cale afară de mare în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității subiectului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadioi...”²⁸⁴.

Ce înseamnă însă la Aristotel *mărime*? Într-un prim înțeles, ea are o întindere vizibilă; de exemplu, în tragedie mărimea justă are asemenea întindere cât poate cuprinde memoria spectatorului. E de luat în considerație, de asemenea, înțelesul conceptului ca dimensiune a unui subiect sau fenomen, proporționată scopului acestuia, în sensul – cum spuneam – că, de exemplu, stat ideal, după Aristotel, poate fi doar acela care are cel mai mare număr de locuitori compatibil cu o bună administrație. Într-un alt înțeles însă, mărimea e concepută ca *amploare morală*: tragedia imită ființe *mai bune* decât cele obișnuite. Mărimea ar fi în acest sens unul din elementele frumosului moral, adică o trăsătură de caracter în sensul tipului ideal.

Unității i-a acordat Aristotel o importanță și un interes deosebit. Unitatea se realizează printr-o anumită potrivire, armonizare a elementelor, de care artistul trebuie să țină seama. Astfel, dacă e vorba să fie reprezentat un caracter curajos, trebuie avut în vedere că așa ceva nu corespunde cu natura femeii, ci cu a bărbatului.

De asemenea, stabilitatea unui caracter, înțeleasă ca permanență continuă, egalitate a aceluiași înclinații și obiceiuri, ceea ce-l face să semene mereu cu el însuși, e tot un fel de unitate și el o prescrie tragediei („chiar când personajul imitat ar avea un caracter inegal, acest caracter o dată atribuit trebuie să fie de asemenea inegal”).

²⁸⁴ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), Ed. Academiei RSR, București, 1965, p. 63.

Unitatea e văzută ca element esențial al frumosului nu numai în fiecare caracter, ci și în acțiunea tragediei și a epopeii. Poemul trebuie să aibă unitate și în ansamblu și în fiecare parte a sa. Așa cere definiția tragediei și alte precizări cu privire la organicitatea așezării părților: ele să fie dispuse în așa fel încât să nu poată fi deplasată niciuna fără ca întregul să nu sufere.

Principiul unității mai este accentuat și în teoria epopeii. „Evident, e necesar ca în acest gen, ca în tragedii, fabulele să fie dramatice, ca ele să nu reproducă decât o singură acțiune întreagă și completă, având un început, un mijloc și un sfârșit și că numai formând un întreg cu totul complet, ca o ființă vie, această imitație provoacă plăcerea care-i este proprie”²⁸⁵.

Astfel de precizări dau mari satisfacții celor ce văd în estetica aristotelică multiplele ei rădăcini platoniciene. Chiar și comparația cu o ființă vie se regăsește în *Fedru*, cu referință la arta oratorică. „Orice cuvântare – se spune acolo – trebuie întocmită asemenea unei ființe înzestrate cu un trup al ei, cu cap și cu picioare, cu un mijloc și cu extremități potrivite între ele și potrivite cu întregul”²⁸⁶.

Aceeași componență de *ordine, proporție, simetrie, măsură, determinare* (măsură limitată) o atribuie Aristotel și frumosului din natură. Referindu-se oarecum justificativ la apariția concepției lui Empedocle, Aristotel face în treacăt o observație din care rezultă prezența și proporția frumosului și urâtului în natură: „Deoarece însă era limpede că în natură există și contrarul Binelui și că în ea nu domnește numai buna rânduială și frumosul, ci și dezordinea și urâtul și că cele rele întrec în număr pe cele bune și cele urâte pe cele frumoase, veni un alt cugetător care introduse ca principii Iubirea și Ura, prima ca pricină a celor bune, iar cealaltă ca pricină a celor rele”²⁸⁷.

²⁸⁵ Cf. Ch. Lévêque, *La science du beau. Ses principes, ses applications et son histoire*, vol. II, Paris, 1872, p. 411.

²⁸⁶ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 138.

²⁸⁷ *Idem, Metafizica* (trad. Șt. Bezdechi), p. 63.

Este spus clar în acest pasaj că, pentru Aristotel, frumosul „merge împreună” cu *buna orânduială*, iar urâtul cu dezordinea, fără să avem explicit stabilită vreo relație cauzală sau de identificare. Rezultă, de asemenea, că frumosul nu este universal în natură, ci amestecat cu organizări și aspecte care nu-s frumoase sau chiar urâte.

Avem de asemenea și alte texte formulate în unele opere aristotelice, mai mult sau mai puțin întâmplător, din care reies bine conturate aceleași idei. Astfel, în *Politica* (cartea III) ni se arată că frumusețea unui tablou constă în faptul că pictorul a adunat aspecte frumoase risipite în natură, asamblându-le într-un întreg unitar, armonic, proporționat. „Pictorul nu va lăsa în tabloul său un picior care ar întrece proporțiile celorlalte părți ale figurii, chiar dacă acest picior ar fi cu mult mai frumos decât restul; constructorul de corăbii nu va primi nici el o proră sau altă piesă a vasului, dacă este disproporționată; și corifeul nu va admite în cor o voce mai puternică și mai frumoasă decât toate care formează restul corului”²⁸⁸.

Textul ne invită la clare concluzii. Mai întâi, o operă de artă frumoasă nu e frumoasă pentru că ar asambla oricum — ar aduna mai bine zis la întâmplare — părți frumoase în ele însele, ci — dacă este așa — numai cu condiția ca părțile acestea să se *armonizeze* după o anumită proporție. Pe urmă, în afirmația aristotelică e implicată ideea că un ansamblu frumos poate rezulta dintr-un număr de părți chiar mai modeste ca realizare estetică, dacă le considerăm separat. La întrebarea cât de puțin frumoase e îngăduit să fie aceste părți pentru ca totuși ele să fie în măsură să ofere prin asamblare un întreg frumos, nu avem un răspuns. Dar avem totuși clară ideea că *asamblarea, proporția și armonia părților* prevalează asupra virtuților lor estetice intrinseci. Și, în sfârșit, cu multiple semnificații ni se pare a fi analogia cu constructorul de corăbii. Dacă Aristotel face această apropiere, înseamnă că, din anumite puncte de vedere, tabloul pictorului și corabia sunt categorisite împreună. Din ce puncte de vedere

²⁸⁸ *Idem, Politica* (trad. Șt. Bezdechi), p. 127.

anume? Sunt creații, ambele – dar nu aceasta este esențialul gândirii lui Aristotel. Este evident că el afirmă o anumită universalitate a determinantelor formale ale frumosului. Dar nu ne este pe deplin clar dacă Aristotel înțelege aici că proporția face corabia sau oricare alt fenomen să intre în sfera frumosului, sau gândește că proporția, lege generală a lucrurilor bine făcute, e necesară și unei opere de artă, constituirii ei frumoase. Comparația mai sugerează încă un lucru important: e clar că un constructor de nave nu va căuta proporția numai de dragul frumuseții corăbiei, ci desigur, în primul rând, pentru a avea un mijloc de transport solid și rezistent, deci trainic și util. Trecând acum cu comparația de la corabie la pictură – întrucât analogia justifică o operație bilaterală – este evident că în gândirea lui Aristotel din acest text ni se sugerează că proporționalitatea asigură lucrului făcut, în general, deci și operei de artă frumoase, o anumită organicitate, o viabilitate și o trăinicie a lucrului *bine* făcut, perfect înche-gat.

Problema ridicată mai sus are realmente o amploare dincolo de domeniile invocate: pictura și construcția navală. Se citează destul de des și un alt exemplu luat din domeniul organizării social-politice. Spune Aristotel în *Politica*: „Frumosul ia naștere de obicei din potrivirea numărului și a întinderii; și perfecțiunea pentru Stat va fi în mod necesar a reuni cu o întindere justă un număr potrivit de cetățeni. Însă întinderea Statelor este supusă la oarecari margini, ca orice alt obiect, ca animalele, plantele, instrumentele. Orice lucru, pentru a poseda toate însușirile care îi sunt proprii, nu trebuie să fie nici nemăsurat de mare, nici fără măsură de mic; căci atunci el, ori a pierdut cu totul natura sa specială, ori s-a pervertit. O corabie de un deget n-ar mai fi corabie, precum nicio corabie de două stadii. Cu oarecari dimensiuni, el va deveni cu desăvârșire inutil, fie din pricina micimii, fie din pricina mărimii sale”²⁸⁹.

Disproporția creează dificultăți în îndeplinirea funcțiilor principale în stat și-i pun în primejdie existența. Aici e vorba

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 154.

de *mărime* și *limită* în ordinea structurii Statului, dar aceste două dimensiuni aparțin și structurii frumosului ca atare. Și fără a o spune, fără a o gândi în felul acesta, Aristotel sugerează rolul structural al esteticului în organismul social-politic, în orice caz similaritatea acestor dimensiuni, caracterul lor general și funcția lor de organică și existențială utilitate în corpul statal. E clar că, aici, în gândirea lui Aristotel, structura formală a frumosului comportă o anumită universalitate, în cadrul căreia se reconciliază cu existența, cu binele și utilul, cu socialul și ordinea politică însăși. Căci, viabilitatea statului și înlăturarea descompunerii lui prin revoluție se asigură și printr-o anumită compoziție internă socială, prin asigurarea în toate privințele a unei structuri echilibrate, a unei juste proporții. „Creșterea disproporționată a câtorva clase ale cetății, pricinuieste de asemenea frământări politice. Este întocmai ca și corpul omenesc, ale cărui părți trebuie să se dezvolte proporțional, pentru ca simetria întregului să-și păstreze ființa; sau el ar fi expus să piară, dacă piciorul ar crește de patru coturi și restul corpului numai de două palme. Ființa ar putea chiar să-și schimbe cu totul specia, dacă s-ar dezvolta fără proporție, nu numai a dimensiunilor, ci și a elementelor alcătuitoare. Corpul politic se compune de asemenea din părți diverse, dintre care unele iau adesea, pe parcurs, o dezvoltare primejdioasă: spre exemplu, clasa săracilor în democrații și în republici”²⁹⁰. Și astfel, elemente fundamentale, constitutive frumosului, sunt reclamate și văzute drept condiții indispensabile viabilității și trăinicieii corpului politic; de aceste condiții sunt chemați să țină seama guvernanții, mai ales de moderație și măsură, a căror lipsă generează corupția. Și, firește, nu întâmplător, în continuare, pentru a demonstra și ilustra cele spuse, Aristotel apelează la un exemplu din sfera estetică: „Când se crede a se fi descoperit principiul unic al virtuții politice, guvernanții îl împing orbește până la exces, dar greșeala este grosolană. Astfel, în obrazul omenesc, nasul, chiar de se depărtează de linia dreaptă, care este cea mai frumoasă, spre a se apropia de ac-

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 284.

vilin și de cel cârn, poate totuși să rămână destul de frumos și plăcut; dar dacă s-ar împinge deformarea aceasta peste măsură, s-ar lua mai întâi părții acesteia măsura justă, ce trebuie să aibă, și în fine ea ar pierde orice speranță de nas, din cauza dimensiunilor sale proprii, care ar fi monstruoase, și din cauza dimensiunilor prea mici ale părților vecine. Această observație, care s-ar putea aplica deopotrivă la oricare altă parte a obrazului, se aplică necondiționat și tuturor speciilor de guvernăminte”²⁹¹.

Un mare merit al lui Aristotel stă și în faptul de a fi pătruns și exprimat cu claritate structura matematică a frumosului. Putem spune chiar că, într-un pasaj remarcabil din *Metafizica*, el încearcă să desprindă frumosul, întrucâtva, de bine și să-l ratașeze matematicii care-i evidențiază cel mai bine elementele componente: „Deoarece însă, – ni se spune acolo –, Binele și Frumosul se deosebesc, căci primul e întotdeauna în acțiune, iar celălalt se află și în lucrurile imobile, filosofii care susțin că matematica nu se ocupă cu Frumosul, nici cu Binele, se înșală, căci asupra Frumosului se concentrează mai ales discuțiile și demonstrațiile ei. Faptul că ea – matematica – nu-i pomenește numele, nu ne îndreptățește să spunem că nu vorbește de el – de Frumos –, căci ea nu face doar altceva decât să-i arate efectele și raporturile. Formele cele mai înalte ale Frumosului sunt ordinea, simetria și definitul și pe acestea mai ales le scot în evidență științele matematice. Și, de vreme ce aceste forme – vorbesc de ordine și definit – sunt cauzele a o mulțime de efecte, e limpede că matematicienii socotesc oarecum drept cauză și pe aceea de care vorbim, adică Frumosul. Dar vom vorbi despre acest subiect mai pe larg în altă parte”²⁹².

Înțeles astfel, frumosul există și în sferele cerești și în formele de manifestare a vieții, și în viața socială, și în operele de artă sau în cele literare.

Existența unui frumos matematic i se părea deci evidentă lui Aristotel, întrucât și în matematici găsim elementele

²⁹¹ *Ibidem*, p. 308-309.

²⁹² *Idem*, *Metafizica* (trad. Șt. Bezdechi), p. 408.

fundamentale ale frumosului: *ordinea, măsura și simetria*. El nu vedea aici că abstracția nu poate fi conținut sau expresie a frumosului care cere formă vie, concretă. Încă o dată, Aristotel confundă aici frumosul cu adevărul. „Descoperirea” frumosului matematic pare să fie mai mult rezultatul unui silogism: de vreme ce frumosul constă din ordine, măsură și simetrie, iar matematicile studiază aceste elemente, urmează concluzia că există în acestea un frumos. Estetica aristotelică își evidențiază aici raționamentul ei: ordinea și conformitatea cu anumite legi constituie frumusețea. În ultimă analiză, frumosul e ceva rațional conținut în sensibil. De aici exigența de unitate rațională: legalitate, simetrie, determinație.

Aristotel n-a rămas însă la o determinare numai matematic-structurală a frumosului. El a văzut frumosul inclus și în fenomene de altă factură, de alte coordonate axiologice decât ale corectitudinii și proporțiilor numerice sau geometrice. În *Retorica* el dă aproape sub formă de definiție relaționarea la *ceea ce este plăcut sau preferabil în sine*, cum și definiția după care frumos ar fi *ceea ce e lăudabil pentru sine sau e lăudabil pentru că este și bun*. Aristotel nu lasă frumosul în exclusivitate perspectivei matematice, ci se străduiește să-i evidențieze corelațiile și implicațiile cu artisticul, eticul și sfera naturii. Ca și cea platoniciană, considerarea aristotelică a frumosului e complexă, iar aparenta discontinuitate a determinărilor nu e decât rezultatul efortului de epuizare a multilateralului.

Este de înțeles, prin urmare, că, în sfera morală, frumosul va prezenta aspecte noi, specifice. „Filosofia frumosului, a frumosului moral, este la Aristotel o altă față a filosofiei binelui: e o estetică a binelui care, totuși, ne îndreaptă spre o estetică obiectivă și independentă printr-o determinare a caracterelor specifice ale frumuseții și printr-o discriminare în sânul kalokagathiei. Frumosul e compus din dezinteresare și din măreție, adică din ceva moral și din ceva estetic, și deci nu are proprietăți estetice pure”²⁹³. El se deosebește de bine prin două trăsături: nu implică o strictă finalitate și are caracter sensibil.

²⁹³ R. Bayer, *Traité d'esthétique*, p. 270.

Frumosul și binele se armonizează în cadrul virtuții, care e o sinteză a frumuseții și a moralității. „Frumosul – ne spune el în *Retorica* – este sau ceea ce se cuvine să vrei să-l lauzi pentru el însuși; sau ceea ce fiind bun este agreabil ca bun. Or, dacă acolo e frumosul, urmează necesar că virtutea e un lucru frumos, căci e un lucru lăudabil întrucât e bun”²⁹⁴. Manifestările virtuții sunt de asemenea toate frumoase. Ele sunt frumoase, pentru că, și întrucât au în vedere binele. Așa sunt actele de curaj și acțiunile drepte. Dar nu tot ce e suportat pe dreptate (după lege) e frumos; de exemplu, e rușinos să primești o pedeapsă justificată, deoarece înseamnă că ai comis fapte urâte, dar nu e la fel dacă ești pedepsit pe nedrept. Deci, e clar că pentru Aristotel, aici, *calitatea morală a faptei e criteriul frumuseții ei*.

Frumosul moral e raportat, prin urmare, la virtuți și fericire; în concepția etică a lui Aristotel, o acțiune virtuoasă trebuie să includă o anume plăcere și să mai aibă și calitatea de a fi bună și frumoasă, și chiar în cea mai înaltă măsură. Așa încât lucrul cel mai bun, cel mai frumos și cel mai plăcut este fericirea, iar fericirea e în funcție de determinantele enumerate, întrucât – cum spune el în *Etica Nicomahică* –, „nu poate fi considerat prea fericit cel ce are un exterior cu totul urât...”²⁹⁵.

Astfel, sunt frumoase lucrurile și faptele care aduc onoare („mai degrabă decât bani”), acțiunile dezinteresate; faptele patriotice; cele care fac bine altcuiva și nu urmăresc un bine personal pentru cel ce le face, faptele pioase în legătură cu morții; faptele drepte, de binefacere. „E mai frumos să-ți pedepsești dușmanii și să nu cazi la învoială cu ei, căci e drept să uzezi de represalii; or, ceea ce e drept e frumos, și aparține celor bravi să nu se lase învinși”²⁹⁶. Frumoase sunt faptele de care simți că nu-ți poate fi rușine; scopurile mari

²⁹⁴ Aristotel, *Poétique et Rhétorique* (trad. Ruelle Ch.-Émile), Garnier, Paris, 1883, p. 127.

²⁹⁵ *Idem*, *Etica Nicomahică* (trad. Tr. Brăileanu), Casa Școalelor, București, p. 144.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 131.

pentru care luptă fără teamă; acțiunea justă, întrucât ce este drept este și frumos. Criteriul frumosului devine uneori de-a dreptul social: „Sunt frumoase lucrurile care aparțin tuturor indivizilor fiecărei clase, și toate acelea care sunt semnele despre ceea ce se laudă în fiecare clasă de indivizi”²⁹⁷. Frumos mai este să nu practici o profesiune grosieră: „căci e propriu unui om liber de a nu trăi în solda altcuiva”²⁹⁸.

Prin urmare, frumosul moral constă la Aristotel mai ales din caracterul altruist, drept și nobil al faptelor. Dezinteresul în sine e frumos, măreț. În *Retorică* binele pare subordonat frumosului, e criteriul acestuia: frumosul apare ca o sinteză a ceva moral și ceva estetic, în timp ce în *etică* frumosul e o calitate a binelui. Totuși, el stabilește și deosebiri între bine și frumos: virtutea aparține indivizilor, intențiilor lor interioare, frumusețea aparține acțiunilor, realizărilor; binele se face, frumosul se contemplă; binele are finalitate, pentru frumos finalitatea nu există sau e accesorie.

Cât privește utilul, Aristotel îl separă hotărât de frumos: „Printre actele omenești, unele se raportează la necesar, la util; celelalte se raportează numai la frumos. Necesarul și utilul nu sunt căutate decât în vederea frumosului. Trebuie știut cum se realizează necesarul și utilul; totuși frumosul este superior și unuia și celuilalt. Preocuparea exclusivă cu ideile de utilitate nu convine nici sufletelor nobile, nici oamenilor liberi”²⁹⁹. În *Politica* frumosul e arătat ca un scop mai înalt decât necesarul și utilul. „Întreaga viață – spune Aristotel acolo – se împarte în activitate și repaos, în război și pace; și printre acțiuni sunt unele care-s necesare și utile, și altele care se referă la frumos. Trebuie deci să stabilim în această privință aceeași distincție ca între părțile sufletului și înseși acțiunile lor, considerând pacea ca scopul războiului, repaosul ca scopul muncii, și frumosul ca scop al acțiunilor utile și necesare”. Într-o ierarhie de valori care trebuiesc asigurate vieții cetățeanului, frumosul stă deasupra: „căci se cuvine ca cetățenii să poată să se desfășoare

²⁹⁷ *Idem, Poétique et Rhétorique* (trad. Ruelle Ch.-Émile), p. 131.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ *Idem, Politica* (trad. Eleonora Bezdechi), cartea VIII, cap. III.

în viața activă și să facă războiul, dar e mai bine să te bucuri de pace și de tihnă; trebuie să știi să realizezi lucrurile utile și necesare, dar trebuie să le preferi frumosul. Acestea sunt directivele care trebuiesc date cetățenilor din copilărie și celorlalte vârste care au nevoie de educație”³⁰⁰. Și Aristotel se apucă chiar să mustre statele grecești care, deși au reputația de a deține guvernările cele mai bune, „nu par să aibă în vedere instituțiile lor, nici scopul cel mai onorabil, nici virtuțile de orice fel, legile, educația, ci s-au coborât într-un mod supărător către virtuțile care par mai degrabă făcute pentru utilitate și pentru ambiție”³⁰¹, amintind în continuare pe lacedemonieni, care și-au dirijat statul spre război și dominație. Așa ceva Aristotel nu putea admite, motivând printre altele că „în mod sigur, e mai glorios și virtuos să comanzi unor oameni liberi decât să exerciți o putere despotică asupra unor sclavi”³⁰².

Frumosul artistic pare să ocupe, în mod explicit, un loc foarte mic în preocupările lui Aristotel. „Când e vorba de artă, Aristotel s-a preocupat mai mult de practici decât de frumosul în sine. Pentru el, arta e o știință și *techné* este asemănătoare lui *epistémé*, cu toate că el notează o diferență între cele două concepte”³⁰³. Totuși, Bayer observă că Aristotel aplică și tragediei criteriul *mărimii*, care e o calitate a frumosului, și tot aici întâlnim și termenul de *valoros* (*spoudaios*), element semi-moral. În ce-l privea pe Lévêque, acesta găsea în *Etica Nicomahică* (cartea VI, cap. IV) o profundă definire a concepției aristotelice despre artă, care-l îndreptăța să afirme: „Suntem siguri cel puțin că, după cum el nu dădea artei decât un singur obiect, obiectul ei veritabil, adică frumosul, la fel el aprecia că scopul artei era nu utilul, ci numai acea plăcere, acel farmec, acea delectare a frumosului cu atât mai nobile cu cât ea este mai inutilă, cu atât mai prețioasă cu cât ea nu se conține decât pe sine și nu se aduce decât pe ea însăși”³⁰⁴.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 184.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*, p. 185.

³⁰³ R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin, Paris, 1961, p. 42.

³⁰⁴ Cf. Lévêque, *op. cit.*, p. 417.

Și Aristotel va observa că există două feluri de arte, unele îndreptățite spre necesitățile practice ale vieții, altele care se mărginesc să ne-o facă agreabilă – acestea din urmă fiind considerate superioare. Astfel, desenul se învață pentru a te deprinde să înțelegi frumusețea corpurilor, iar muzica pentru plăcerea nobilă, adevărată, pe care o procură audiția ei. Artă în general are o influență emoțional-morală, pe aceea de a odihni și a delecta.

Din perspectiva problemei pe care o urmărim aici, estetica aristotelică ne interesează în mod deosebit în măsura în care ea prezintă sau implică o concepție asupra frumosului. O asemenea concepție există și am văzut cum e formulată în *Metafizica*. Aristotel se dovedește un bun cunoscător, și în acest domeniu, al gândirii anterioare, un sistematizator și un continuator al ei. Opera sa estetică fundamentală rămâne însă *Poetica* și ea, după cum se știe, ne dă o analiză a tragediei, deci ar aparține teoriei artelor și mai puțin esteticii. Pe lângă aceasta, Aristotel nu subordonează – în aparență – teoria poeziei teoriei frumosului. Analiza sa e mai degrabă constatativă și descriptivă. S-a făcut de mult observația judicioasă că gândirea estetică aristotelică – în conformitate cu spiritul mai științific al marelui filosof, cu înclinația sa spre observație, analiză, experiment – a plecat de la artă și a rămas mai ales o teorie a ei, nu o teorie a Frumosului în sine, cum făcuse Platon. Aceasta probabil și datorită poziției sale filosofice generale, după care nu există forme în sine, aparte de lucrurile sensibile, de existențele individuale.

Mircea Florian adoptase convingerea că nici la Aristotel „nu există o legătură internă între frumos și artă – aceasta nu e nici la el o creație a frumosului”. Și pe lângă această disociere el nota în continuare multipla semnificație anestetică a frumosului: „De altminteri, noțiunea de frumos la Aristotel nu are o semnificație specific estetică; ea e luată într-un sens încă mai general decât acela al lui Platon. Sensul e formalist ca în opera de mai târziu a învățătorului său: notele frumosului sunt *ordinea (taxis)*, *simetria (symetria)* și *limitarea (chorismenon)*, care sunt ilustrate mai ales – e semnificativ!

– în știința matematică (*Metafizica*, XIII, 1078 b)³⁰⁵. Acestea sunt însă tocmai cerințele pe care vom vedea îndată că Aristotel le formula în raport cu tragedia!

Totuși, după o convingere care își are temeiul în realitatea artistică însăși, nici Aristotel, niciun oricare alt teoretician autentic și profund al unui gen sau operă de artă nu poate evita o analiză estetică explicită sau implicită *din prisma frumosului*. Mai ales un teoretician de talia și factura lui Aristotel, care nu s-a mulțumit să rămână la o seacă și didactică analiză, ci a năzuit la *recomandări*, a adoptat o atitudine *normativă*, curentă și inevitabilă într-o întreprindere teoretică de această factură. Să nu gândim însă că toate recomandările sale normative se referă la frumos sau se bazează pe criterii de acest fel. Ele se referă și la alte funcții ale artei, cum ar fi, să zicem, realizarea mimesisului sau a catharsisului. Dar principalul este că din analiza aristotelică nu lipsește implicația criteriilor estetice. Și aceasta o spune explicit Aristotel însuși, chiar în alineatul de început al vestitei sale opere: „Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăreia dintre ele; *despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă*; din câte și ce fel de părți e alcătuită, așijderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare – începând, cum e firesc, cu cele de început”³⁰⁶.

Textul aristotelic de mai sus – dar și mai mult decât el lectura atentă a *Poeticii* – ne face să-i dăm dreptate lui Lévêque, când constata că în lipsa lucrării pierdute „despre frumos” – în lipsa poate și a altor pasaje din lucrările existente –, „ne rămâne o aplicație foarte prețioasă și foarte remarcabilă a principiilor pe care le pusese el în această *Poetică*, care, în ciuda câtorva erori și deși toată mutilată și neisprăvită cum este, conține adevăruri admirabile nu numai asupra esteticii teatrului, dar de asemenea asupra naturii și caracterelor frumosului”³⁰⁷.

³⁰⁵ Mircea Florian, *Metafizică și artă*, Editura Casa Școalelor, București, 1945, p. 116.

³⁰⁶ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi).

³⁰⁷ Ch. Lévêque, *op. cit.*, p. 404.

Dovezi directe în sprijinul observației că Aristotel întreprinde în *Poetica* și o analiză estetică, uneori explicită, alteori implicită, avem suficiente și clare. Să ne amintim, de exemplu, că el consideră, textual, tragedia ca „imitarea unei acțiuni complete și întregi, având o oarecare întindere: căci s-ar putea vorbi și de un întreg lipsit de întindere”³⁰⁸. În continuare, Aristotel arată ce înțelege prin aceste noțiuni: „Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curând sau mai târziu, e urmat neapărat de altceva. Sfârșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obișnuit după altceva, fie în virtutea unei necesități, fie a unei deprinderi, și după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva și e, la rândul-i, urmat de altceva. Pentru ca subiectele să fie bine întocmite, se cade dar, ca nici să nu înceapă, nici să sfârșească la întâmplare, ci să țină seama de principiile arătate”³⁰⁹.

Nici nu este nevoie de vreun efort de interpretare pentru a înțelege că aici cerințele compoziționale enunțate de Aristotel sunt de ordin estetic, nu numai artistic-tehnic, pentru că însuși autorul *Poeticii* ne lămurește pe deplin în textul ce urmează imediat. Cerințele enunțate de Aristotel sunt formulate în numele și pentru realizarea *frumosului*: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduală, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime”³¹⁰.

Spre deosebire de Platon, Aristotel va căuta să ne convingă că arta este un instrument teoretic valabil: „Arta a început de a mai fi o făuritoare de minciuni, o lingușire a laturii josnice, pasionale, a omului. Fiind o imitație, arta e o lecție, o învățătură”³¹¹. Aristotel nu înțelege însă să dizolve artistul integral în gnoseologic. Arta imită, e adevărat, dar imită esențialul, universalul, forma, realitatea tipică din individual;

³⁰⁸ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 404.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 62-63.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

³¹¹ Mircea Florian, *op. cit.*, p. 117.

ea este, într-un sens, o idealizare. Deci, în această imitare a esențialului, esteticul nu lipsește cu totul. Eroul tragic, de exemplu, arată cum ar trebui, poate, să fie oamenii; el este un extras uman care se apropie de conceptul de ideal de om, pe care artistul îl întrevede în oamenii concreți și căruia vrea să-i dea expresie. E într-un fel, aici, o îndepărtare de realitatea empirică, dar nicidecum o denaturare. O îndepărtare pe linia unei idealizări și a unei înfrumusețări: „Dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce voia să înfățișeze, are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, *cum trebuia să fie*”³¹². Și într-un alt pasaj, și mai concludent, și mai ilustrativ, pentru nuanța de gândire a lui Aristotel, în sensul celor ce vrem să evidențiem aici: „Oameni cum sunt cei pictați de Zeuxis, se poate să nu existe; *cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoși, pentru că modelul trebuie depășit*”³¹³. De aici nu poate rezulta altceva decât concluzia că în concepția lui Aristotel, creația poetică, imitație fiind, trebuie să fie o *imitație frumoasă – o imitație a frumosului*.

Dar nu numai în înfățișarea caracterelor, ci în însăși compoziția operei de artă se cuvin respectate anumite cerințe, care, cum am văzut în parte, țin de specificul esteticului. Opera de artă trebuie să aibă armonie, o coerență; părțile ei trebuie să se lege verosimil și necesar din punct de vedere psihologic, ceea ce înseamnă „potrivire într-o situație dată, a gândurilor, sentimentelor și faptelor unor anumite personaje cu legile permanente ale sufletului omenesc”³¹⁴.

Că Aristotel a pătruns cu adâncime fenomenul artistic, nu comportă nicio îndoială. El vede, pe de o parte, că arta este *imitație*, cum văzuse de altfel și Platon, dar nici la el conceptul de imitație nu înseamnă o reproducere mecanică, aidoma, a modelului. Imitația e o lege generală a tuturor artelor, deosebirea dintre acestea constând doar în cele trei criterii: *ce* imită, *cu ce* imită (în ce material) și *cum* imită. Corespondența imaginii obiectului în conștiința noastră cu

³¹² Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 92.

³¹³ Cf. *Ibidem*, p. 94.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

chipul său artistic poate să însemne o coincidență deplină, dar poate să însemne ceva în minus sau ceva în plus. Fenomenul exista, cum e firesc, în practica marilor artiști ai timpului, și Aristotel face referință la el. Dacă, de exemplu, sunt imitați oameni în acțiune, personajele închipuite vor fi sau mai bune sau mai rele sau la fel cu ei. „Cum fac și pictorii: se știe doar că Polygnotos înfățișa pe oameni mai chipeși, Pauson mai urâți, Dionysios așa cum sunt aievea... Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon așa cum sunt, Hegemon Thasianul, născocitorul parodiilor, și Nicohares, autorul Deiliadei, mai răi... Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele”³¹⁵.

Arta, prin urmare, se abate de la o redare adevărată a realității. Nu e nici o greutate să vedem aici că Aristotel, pe de o parte, artiștii citați de el și desigur mulți alții, pe de altă parte, înțelegeau că arta implică o doză de exagerare conștientă, cum spunem în termeni moderni. Aici argumentația hegeliiană împotriva artei ca imitație nu-l atinge pe Aristotel, în doctrina căruia imitație și naturalism nu erau același lucru. Dar nu avem nicio indicație directă din care să reiasă că *e mai frumos să nu copiezi* întocmai. Tot așa de bine poți spune că a nu copia exact e o constatare sau o recomandare tehnică pentru a scoate în evidență anumite trăsături morale, cum reiese din textul de mai sus. Pe lângă aceasta, a reda realitatea așa cum este, înseamnă tot artă, dovadă Cleofon, care „închipuie oamenii așa cum sunt”; deci artă se poate face și printr-o imitație „exagerată”, ca și printr-una exactă. Frumosul artistic ar trebui căutat la Aristotel altundeva.

La considerațiile care ne fac să vedem în cuprinsul *Poeticii* și un punct de vedere estetic mai trebuie să adăugăm *plăcerea, desfătarea* pe care Aristotel constată că o procură opera literară. Problema e legată de aceea a semnificației artei în general. De numeroase ori în *Poetica* întâlnim afirmația că opera literară oferă desfătare, plăcere, fie prin anu-

³¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

mite calități de stil, fie prin anumite situații sau invențiuni poetice. Această *desfătare* e arătată ca un țel către care tinde poezia și prin care ea se realizează.

Pledând pentru o interpretare estetică a *Poeticii*, Lévêque considera și catharsisul ca o acțiune prin frumusețe a tragediei asupra sensibilității noastre. „După noi, el înseamnă că tragedia frumoasă e aceea care face frumoasă sensibilitatea noastră, excitând-o viu, adică mărinind-o și neexcitând-o decât în favoarea unor personaje demne de simpatiile noastre, adică ordonând-o. Pe lângă că această explicație rezumă și conciliază toate cele care au fost propuse până azi, ea ne arată pe Aristotel perfect de acord cu el însuși și nefăcând altceva decât să scoată, cu privire la teatru, consecințele naturale ale definiției sale asupra frumosului”³¹⁶.

Analiza tragediei se face, evident, din perspectiva criteriilor frumosului. Stilul poetic e abordat și prin prisma mărimii, calitățile lui țin de respectarea cerințelor acestei categorii. De asemenea, Aristotel recomanda oratorului să întrebuințeze epitete nici prea lungi, nici prea scurte. Opera poetică se cere a fi un întreg unitar, bine încheiat, cu părți care se succed necesar ori verosimil și decurg firesc unele dintr-altele, cu lăsarea deoparte a acțiunilor și întâmplărilor laterale, neesențiale. El reclamă, printre altele – cum am văzut –, justificarea părților în ansamblu și organicitatea acestuia: „Așa precum în celelalte arte imitative imitația e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, câtă să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate, ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-aduce cu sine o deosebire vizibilă”³¹⁷. Înlănțuirea necesară și firească a întâmplărilor într-o tragedie nu trebuie să ducă însă la o totală previzibilitate, ci să lase loc surprizei.

Aristotel vorbește clar de „desfătarea” pe care tragedia o

³¹⁶ Ch. Lévêque, *op. cit.*, p. 423.

³¹⁷ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 64.

oferă și *e obligată* s-o ofere; dar despre ce altfel de „desfătare” poate fi vorba aici decât de acea plăcere estetică pe care o operă de artă, *chiar când stârnește mila și frica*, este în stare s-o ofere spectatorului?

Aristotel amintește de metafore frumoase, de exprimare frumoasă, de metrul potrivit fiecărui fel de compoziție.

Așa că, din toate cerințele de bază pe care el le formulează în privința tragediei, se înțelege ușor că aici Stagiritul nu numai că *a implicat esteticul*, dar *se referă tacit la toate determinantele definitorii ale frumosului pe care le regăsim în Metafizica*:

a) *Frumosul este ordine* și Aristotel cere, cum rezultă din textele mai înainte menționate, ca tragedia să aibă un început, un mijloc și un sfârșit;

b) *Frumosul e simetrie*; aceasta se vede tocmai în structura tripartită a tragediei: *început, mijloc, sfârșit*;

c) *Frumosul e limitare*: „subiectele trebuie să aibă și ele o oarecare întindere — o întindere lesne de cuprins cu gândul...”. În general, mai tot ce spune Aristotel despre tragedie se plasează pe coordonatele estetice ale organicității, unității, ordinii, armoniei, limitei, adică măsurii. Chiar dacă n-o face explicit și sistematic, criteriile frumosului sunt cele pe care le aplică el vizibil, deși de multe ori tacit.

Sunt, prin urmare, suficiente dovezi pentru a lua cu precauție — deși nu e de respins în întregime — afirmația lui M. Florian, după care „noțiunea de frumos la Aristotel nu are o semnificație specific estetică”, cât și aceea după care sensul frumosului ar fi „formalist”, de factură mai mult matematică, adică abstractă. Textele citate mai înainte din *Poetica* dovedesc contrariul: determinantele frumosului, deși enunțate și ilustrate în sferă matematică, sunt prezentate în structura și cerințele estetice ale tragediei.

Fără îndoială, din multiplele considerente obiective, printre care nu în ultimul rând stă faptul că însuși textul *Poeticii* nu este pe deplin încheiat și redactat, nici ajuns complet până la noi, gândirea aristotelică în această problemă nu ne apare destul de evidentă și încheiată, așa cum ne-a obișnuit în multe domenii Stagiritul. Terenul e deci fragil și cercetarea ne îndeamnă la prudență.

În ce privește retorica, lucrurile nu se reduc la atât. În această artă, în realizarea scopului, – convingerea – frumosul e chemat să sprijine știința și adevărul. „Într-adevăr, și noi credem că am demonstrat suficient, caracterul oratorului, forța patetică, stilul, acțiunea, nu sunt, sub diverse forme, decât frumoasa expresie a adevărului pe care oratorul se străduiește să-l facă acceptat. În felul acesta, în ochii lui Aristotel, ca și în ai noștri, elocvența e o știință care se servește de adevăr și de frumos în interesul adevărului”³¹⁸. Aici, observă Lévêque, Aristotel reproduce doctrina din *Fedru*, dar la Aristotel gânditorul domină prea mult artistul.

Socotim că nu e greșită de fel tentativa de a vedea, în ultima parte a *Reticicii* (cartea a III-a), acolo unde e vorba de elocuție și structura ei, unele implicații importante ale esteticii aristotelice a frumosului. El arată de pe prima pagină că nu e destul să deții materia discursului, ci mai trebuie să și vorbești „cum trebuie”, cum cere situația, și că aceasta e una din condițiile pentru ca discursul să capete „o bună aparență”. Vocea trebuie să fie „potrivită” cu starea emotivă ce se caută a fi exprimată; intonațiile și ritmul de asemenea, deoarece aici sunt de luat în considerație trei elemente: mărimea, armonia și ritmul. Mărimea se referă la tăria vocii, armonia la gradul de intonație, iar ritmul la durata sunetelor.

Cu toate că Aristotel nu se exprimă explicit în sensul că ar face o analiză estetică a elocinței, categoriile utilizate, elementele pe care le descoperă în discursul reușit sau le propune sunt în cea mai mare parte și în esență de ordin estetic și din terminologia concepției sale despre frumos. Meritul principal al elocuției e *claritatea* – și, firește, Aristotel se gândește aici mai ales la claritatea și temeinicia logică a argumentării. Dar el mai cere să se observe o anumită conveniență, să nu se cadă în josnicie, nici în exagerare, deci să se păstreze o *măsură*. Termenii se cuvin astfel aleși, încât să dea *eleganță*; ei trebuie aleși *potrivit* pentru fiecare ocazie în parte; metaforele de asemenea. Există sunete *melodioase*, expresii *frumoase*, cuvinte *frumoase*. Frumusețea unui cu-

³¹⁸ Ch. Lévêque, *op. cit.*, p. 437.

vânt rezidă fie în sunete, fie în semnificație; urâtenia unui cuvânt, la fel. Cuvintele trebuie să fie cele mai *potrivite* în reprezentarea lucrurilor vizate. „Iată de unde trebuie scoase metaforele: din cuvintele care să aibă frumusețe în sunet, sau în valoare, sau în aspectul lor, sau în sfârșit prin vreo oarecare altă calitate sensibilă”³¹⁹. De asemenea, se cere o „justă măsură” în întrebuințarea unor procedee stilistice, în întrebuințarea diminutivelor, o *justă măsură* în întrebuințarea epitelor, care nu trebuie să abunde, să fie exagerate, strălucite până la exces. Există stiluri agreabile, elocuții agreabile – și Aristotel a insistat în această parte a *Retoricii* sale să arate concret care-s condițiile unei asemenea elocuții. Pentru aceasta e necesar ca elocuția să fie clară, lipsită de trivialitate, convenabilă (potrivită). De asemenea, în povestire trebuie eliminată prolixitatea și căutată o „bună proporție”, o „justă măsură”.

Am putea da de încă un criteriu al frumosului artistic, în *Poetica*, dacă ne referim la concepția sa după care raportul creației poetice nu este în cadrul „imitării” decât unul de transfigurare idealizantă pe linia strictă a perfecțiunii tipice posibile în sfera respectivă de existență. Frumosul s-ar măsura aici cu perfecțiunea tipică. Prin aceasta acceptăm o alternativă la afirmația noastră anterioară, după care simpla exagerare artistică nu deschide vreo perspectivă asupra conceptului de frumos la Aristotel. Imaginile artistice trebuie să depășească modelele pe linia perfecțiunii lor posibile: caracterele, în bine sau în rău, trebuie să devină reprezentative pentru întreaga omenire: „De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși decât noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști, care silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel și poetul, nevoit să imite oameni mândri ori ușuratici, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze cum sunt, și totuși mai aleși...”³²⁰.

Așadar, ni se pare întru totul confirmată observația că

³¹⁹ Aristotel, *Poétique et Rhétorique* (trad. Ruelle Ch.-Émile), p. 299.

³²⁰ Aristotel, *Poetica* (trad. D. M. Pippidi), p. 73-74.

Aristotel, influențat și în ideile estetice de Platon, duce mult mai departe, cu răsturnări de poziții și vederi noi, concepția dascălului său. O revenire, fie și rezumativă asupra acestui aspect al gândirii lui, ar însemna fără îndoială o repetare inutilă. Ținem totuși să subliniem importanța excepțională pe care o are la el fenomenul artistic concret, analiza lui structurală și morfologică, de unde rezultă afirmarea puternică a concretului poetic ca sursă și obligație a condițiilor frumosului. Cum spuneam, nici aici nu este de văzut un început absolut în estetica greacă antică, dar în mod sigur o deplasare puternică de accent de la o estetică metafizică a frumosului spre una artistică, implicată într-o realistă teorie a artei.

IV. ÎNCHEIERE ȘI CONCLUZII

Secolele n-au ostenit în cele peste două mii de ani să aducă laude realizărilor culturii antice și aportului ei rodnic la progresul mai departe al cercetărilor și creațiilor în toate domeniile inițiate atunci. Lucrurile stau la fel în estetică și cercetătorii contemporani nu ezită să le recunoască. Ideile filosofilor greci antici au influențat substanțial istoria gândirii estetice universale; mai toate sistemele elaborate de la ei încoace s-au văzut nevoite să țină seama, în mai mică sau mai mare măsură, de problematica deschisă și de realizările obținute de iscoditoarea inteligență elină. Departate de noi în timp, gânditorii greci sunt nu o dată neașteptat de aproape de gândirea modernă. K. Svoboda remarcă, de exemplu, similaritatea existentă între o anumită tendință obiectivă care și-a făcut loc spre sfârșitul secolului al XIX-lea în estetică și în teoria diverselor arte, pe de o parte, și modul antic de cercetare a artei, pe de altă parte. „Această idee a unei estetici obiective care-și are analogia în tendința actuală a logicii (Husserl) și a jurisprudenței (Kelsen) spre autonomie, nu e atât de nouă, pe cât gândesc unii din partizanii ei. Ea și-a avut partizanii săi în secolul al XIX-lea (Herbart, Hanslick), în secolul al XVIII-lea (Lessing), în Renaștere (Alberti) și mai cu seamă în antichitate. În acord cu maniera antică de a vedea, care a fost în cea mai mare parte a timpului obiectivă, estetica antică considera totdeauna mai degrabă opera decât autorul și observatorul. Ea descompunea opera de artă în elementele ei, adăugând acestei munci aceeași sagacitate pe care fizicienii o aduceau în a descompune natura în elementele ei sau în atomi, pe care gramaticienii o aduceau în a descompune limbajul în cuvinte, în silabe, în litere, și pe care matematicienii o aduceau în a analiza problemele geometrice. Esteticienii greci aveau conștiința analogiei care există între structura naturii și aceea a operei de artă, și aceasta cu

atât mai mult cu cât ei considerau totdeauna opera de artă ca o imitație a naturii”³²¹.

Pe lângă aceasta, esteticienii medievali și moderni au luat în considerație spiritul antic al analizei obiective a operei de artă. *Poetica* aristotelică a fost punct de plecare în analiza poeziei, doctrina aristotelică a interesat pe teoreticienii muzicii; teoreticienii Renașterii au dat atenție și prețuire ideilor lui Vitruviu în domeniul arhitecturii. „În același fel – afirmă Svoboda –, eforturile actuale către o estetică obiectivă sunt o întoarcere la principiile esteticii antice”³²².

Aceasta nu înseamnă căuși de puțin că este de pledat pentru o „modernizare” a gândirii antice sau pentru o elogiare prin supraestimare și cu atât mai puțin de o luare a ei ca „model” în vreun fel oarecare. Antichitatea reprezintă o etapă importantă și necesară în evoluția culturii umane, fără ea nu ar fi existat – așa cum a existat – ceea ce a venit după ea; „unde” ei se resimt și în cultura contemporană, dar aceasta nu înseamnă că nu e o etapă *depășită*, la care ar fi greșit, dacă nu absurd, să gândim o întoarcere. Cunoscând-o cât mai aprofundat, însă, ne vom cunoaște mai bine pe noi cei de azi, și chiar, în parte, unele probleme importante ne vor fi mai limpezi.

Trăsătura cea mai generală a concepției antice despre frumos și artă, pe care am semnalat-o și subliniat-o repetat în paginile anterioare, ni s-a părut a fi indisolubila legătură a ei cu concepția filosofică generală, atât la Socrate, Platon și Aristotel, cât și la alți gânditori antici, puternic influențați de ei, cum au fost, mai târziu, un Plotin și un Augustin. Teoria frumosului sau e o parte integrantă sau e o consecință directă a principiilor lor filosofice fundamentale. Estetica antică, în general, e, prin excelență, o *estetică filosofică*. Și chiar când, ca la Aristotel, se impune puternic și o estetică artistică, acest fapt e incontestabil consecința directă a orientării mai materialiste și a facturii științifice a gândirii lui.

³²¹ K. Svoboda, *Le problème de la structure de l'oeuvre d'art dans l'esthétique ancienne*, IIe Congrès international d'esthétique et de science de l'art, Paris, Alcan, 1937, vol. II, p. 5.

³²² *Ibidem*, p. 9.

Ne-am îngăduit să vedem în această fuziune cu o filosofie în mare măsură idealistă, factorul teoretic esențial care a frânat apariția în Antichitate a unei adevărate estetici care ar putea fi considerată ca știință. Fragmentarele sau nedezvoltatele precizări făcute înainte de Socrate, oricât de valoroase unele dintre ele, reprezintă prea puțin pentru a putea vorbi de o estetică a frumosului în plinul înțeles al cuvântului. Socrate introduce drept criteriu *utilul* și *binele*, acoperind cu aceasta, de fapt, perspectiva specific estetică asupra frumosului.

Dar scrierile pre-platoniciene aveau cel puțin avantajul că ne relaționau la o concepție filosofică sau naiv-artistică de factură materialistă, în cadrul căreia se evoca frecvent natura materială și faptul artistic. Platon însă, întoarce filosofia de la studiul și observarea naturii și-i imprimă un fundament idealist obiectiv, într-un spirit explicativ teologic-finalist. Cu aceasta el se situează sub nivelul spiritului științific al predecesorilor săi materialişti, ca reprezentant al mentalității mistice, anti-științifice și conservatoare a vremii lui. Să nu uităm însă că o dată cu teoria Ideilor se dărâmă întreg edificiul platonician. E un spectacol profund dramatic din evoluția gândirii omenesci: o uriașă tentativă de explicare integrală pe baza sumării întregului tezaur al gândirii anterioare, s-a prăbușit.

Ar fi, desigur, de întrebat ce consecințe au rezultat din această eșuare asupra conceptului de frumos și posibilităților de a se constitui, încă în acea vreme, o adevărată estetică?

Referitor la această din urmă problemă reamintim că opiniile, multă vreme, au fost împărțite și chiar în vădită discordie. Este desigur clar că la Platon și încă înainte de el, cum la fel, după el, până astăzi, avem o reflexie amplă asupra frumosului și artei. Dar aceasta nu a însemnat pentru toată lumea că s-a și născut, încă de pe atunci, estetica însăși. Cei care acceptă acest punct de vedere așează apariția propriu-zisă a esteticii în secolul al XVIII-lea, recunoscând merite, pentru întemeierea ei, lui Baumgarten și lui Kant. Nu fără anumite dificultăți și chiar remușcări, cum ni se mărturisește de exemplu un Benedetto Croce care, acceptând ideea că estetica este o știință cu totul modernă apărută între secolele al XVI-lea și al XVII-lea, s-a simțit totuși plin de îndoieli dar că, biruind, după noi cercetări,

aceste îndoieli, s-a văzut constrâns totuși să rămână pe vechea poziție.

Ceea ce ni se pare notabil mai ales este faptul că, deși teza lui Croce e valabilă într-un sens, ea nu e de fel atare pentru argumentul principal pe care îl invocă și care ni ne pare destul de subred. Fie spus, mai întâi, că însuși Croce recunoaște o vastă preparație anterioară care a oferit germenii ce vor rodi la vremea lor. El recunoaște mai ales că arta a fost gândită, chiar filosofic, și analizată, de la Socrate și Platon încoace, dar nu dintr-un punct de vedere pe care el, Croce, îl consideră singurul în măsură să hotărască criteriul constitutiv al acestei științe. Pentru a intra în miezul lucrurilor: gândirea antică, medievală și a Renașterii nu s-au oprit și n-au stăruit suficient asupra conceptului de *spirit*. După Croce, tocmai filosofia antică e aceea care a anulat estetica propriu-zisă și tocmai filosofia modernă din secolele XVI și XVII e aceea care a determinat apariția esteticii ca atare, și anume prin „subiectivismul” ei, prin faptul că filosofia devine, după el, o știință a spiritului; prin faptul că realul e considerat immanent spiritului. Tot ce a fost până aici se poate considera, zice Croce, o *preistorie* a esteticii.

Croce poate să aibă dreptate doar în sensul că un impediment puternic în constituirea esteticii a fost multă vreme insuficiența dezvoltare a perspectivei subiectului în abordarea obiectului estetic. Dar de aici încolo rămâne forțată invocarea „subiectivismului” modern ca filosofie idealistă și instituirea lui drept criteriu al recunoașterii esteticii ca știință. Insuficiența poziției crociene se vede la scară mare dacă amintim că un același criteriu e invocat și pentru recunoașterea apariției istorice a filosofiei însăși: „Și întrucât Estetica și subiectivismul modern sunt legate până la punctul de a forma un singur lucru, întrucât subiectivism, filosofie a spiritului, acestea înseamnă filosofie reală și pură, filosofie veritabilă și curată, prin opoziție la orice fel de fizică, de metafizică și de teologie, n-ar trebui să ne temem a scoate din acest fapt următoarea consecință ulterioară: filosofia aparține cu adevărat timpurilor moderne, și ceea ce denumim în acest fel din antichitate la Renaștere nu este filosofie decât în partea sa secundară și episodică, rămânând, în partea ei principală și fundamentală, rând pe rând, mitologie, religie, metafizică, misticism, sau în orice mod i-ar plăcea cuiva s-o

numească”³²³. O astfel de poziție, firește, obligă la meditație pe istoricul imparțial al filosofiei, care poate găsi nu numai un argument pentru a-i clătina consistența.

Nu este interesul nostru acum să urmărim mai departe poziția crociană; am menționat-o doar ca una dintre cele posibile în raport cu estetica antică, implicit deci a lui Platon. Căci, din alte părți, veniseră încă mai demult luări ferme de poziție în susținerea tezei contrarii, după cum nici Croce nu e singur în atitudinea sa. Încă spre sfârșitul secolului trecut, un Ch. Bénard pleda cu înfocare ca partizan convins al unei veritabile estetici antice. El nu contenește a-l lăuda pe Max Schasler pentru că a dat extensiunea cuvenită expunerii concepțiilor filosofilor antici privitoare la artă și frumos, în lucrarea sa *Kritische Geschichte der Aesthetik*. În același timp, găsește prilej să admonesteze pe Robert Zimmermann și pe alți istorici germani care consideră doar ca un „*Vorstuf*” sau o „*Einleitung*”, tot ce s-a gândit în acest domeniu înainte de Baumgarten. Dar, dacă istoria esteticii începe abia în secolul XVIII, o dată cu acest gânditor, atunci, observă Bénard, am putea face abstracție de tot ce s-a gândit înainte de el. E posibil? „În acest caz, întreagă această istorie, în momentul în care ea se naște în tot ce trebuie să urmeze, va fi complet neinteligibilă. Într-adevăr, scoateți pe Platon, Aristotel, Plotin din această istorie, faceți-o să înceapă cu discipolul lui Wolff, toată această știință și toate monumentele ei devin o enigmă indescifrabilă. Se vorbește foarte ușor de Platon și de Aristotel, sau de Plotin și de alexandrini ca nefiind adevărați esteticieni. Orice idee și-ar face ceva despre această parte a scrierilor lor, nu e mai puțin adevărat că ei au pus deja principiile, au agitat și rezolvat cele mai înalte probleme ale acestei științe. Bénard îl aprobă pe Schasler pentru că a făcut o *adevărată epocă* a istoriei esteticii din gândirea antică. După el, Platon este adevăratul fondator al esteticii”³²⁴; la el își are originea știința artei și frumosului.

³²³ B. Croce, *Bréviaire d'esthétique* (trad. G. Bourgin), Payot, Paris, 1923, p. 138.

³²⁴ Ch. Bénard, *L'esthétique allemande contemporaine*, Revue philosophique, 1876, vol. II, p. 16.

Totuși, Bénard era mai mult combatant decât înțelegător al problemei. În focul pasiunii, el trece pe lângă întrebarea fundamentală care este aceea dacă Platon sau alt gânditor din antichitate a întemeiat estetica sub forma unei discipline autonome și științific argumentate, și deci nu numai ca o parte integrantă a unui sistem filosofic, subalternă unor principii metafizice inconsistente, cum e cazul, de exemplu, la un Platon, Plotin sau Augustin. În ce-l privește pe Platon, paginile care i-au tratat concepția în această lucrare conțin suficiente observații, după părerea noastră, pentru a da un răspuns negativ întrebării de mai sus, fără a micșora cu nimic contribuția numeroaselor și uneori relativ vastelor sale incursiuni în domeniul artelor și frumosului.

Într-adevăr, după toate cele spuse până aici – fără a mai insista asupra identificării repetate a frumosului cu binele, fie în ordine inteligibilă fie în ordine sensibilă –, ar părea îndreptățită așteptarea ca estetica platoniciană să poată fi declarată o disciplină amplu și multilateral structurată și să putem subscrie actului ei de naștere alături de cei care cu înfocare au propus căutarea paternității acestei științe sub cupola Academiei antice. Dar chiar dacă luăm în seamă și considerațiile sale despre artă – și am fi îndemnați să spunem că *tocmai dacă le luăm în seamă* –, nu vom avea mai multe argumente sau mai valabile care să salveze această presupunere.

În cele ce urmează vom aminti câteva dintre cauzele care credem că au oprit constituirea unei adevărate estetici la Platon. Aș enunța, înainte de orice, tocmai rolul subaltern pe care magistrul Academiei îl atribuie riguros frumosului și artei în raport cu alte valori care-i stăteau mai la inimă.

Cred că nimănui nu-i poate trece prin minte să minimalizeze contribuția celor mai mari gânditori ai epocii clasice eline, care au fost Platon și Aristotel, la elucidarea problemelor artelor și frumosului. Totuși, urmând gândirea lor, nu putem să nu constatăm că, deși au ajuns, prin unele pătrunzătoare observații izolate, până în pragul unei gândiri specific estetice, și-au ridicat în față prea multe obstacole pentru a mai putea să pășească realmente dincolo de acest prag. Din tot ce am spus în paginile anterioare, suntem aici în măsură să sumăm aceste mari impedimente în următorii factori:

1) Nu în faptul în sine că ideile estetice i-au stat în aporie-re sau în subordonarea ideilor filosofice trebuie să găsim nepu-tința lui Platon de a da o adevărată estetică, ci mai precis în fap-tul că el *dizolvă* și *integrează* considerațiile sale despre frumos și artă într-un sistem de idei filosofice, etice, religioase, artisti-ce, cu desăvârșire inconsistent, fantasmagoric. Platon avea la îndemână un strălucit tezaur artistic, creație nemuritoare a po-popului său, pe care nu l-a luat în seamă, nu l-a analizat dintr-un punct de vedere specific estetic, nu l-a generalizat și nu l-a teo-retizat, ci l-a jertfit de dragul unor înșăilări filosofice imaginare, sau al unor idealuri etic-politice utopice, ca în *Republica* și *Le-gile*.

2) De mare importanță în crearea situației de care vorbim ni se pare faptul că Platon n-a ajuns la o perspectivă estetică propriu-zisă asupra artei și frumosului, în atitudinea sa față de ele prevalând cu greutate fie metafizica Ideilor, etica sa de fac-tură mistică-religioasă, ca și gnoseologia sau ideile politice.

Asupra artelor imitative – artele frumoase propriu-zise – s-a ridicat, cum am văzut, în mod critic și de pe poziții anestetice, cu toată exigența și energia, moralistul și omul politic din Platon. Adresa sa imediată merge spre artele concrete ale vremii, căro-ra li se adresează întreaga rigoare a reproșurilor sale cunoscute. El nu poate însă să nege valoarea artei ca atare – excluderea artelor dintre zidurile Cetății ideale nu comportă o asemenea generalizare – și nici să nege prezența și valoarea frumosului din arte. Un fapt însă rămâne indiscutabil: Platon, deși recu-noaște specificul și prezența frumosului în ordine universală, nu-i recunoaște și nu-i acordă decât o valoare subordonată, atât în spațiul inteligibil cât și în sfera sensibilului. Frumosul e me-reu și definitiv supus prescripțiilor de ordin moral, religios și politic. Critica pe care o face, și felul cum o face, diverselor creații artistice ale vremii lui, la care mai adăugăm cu totul edi-ficatoarele concluzii la care ajunge, închide posibilitatea esteti-cii sale de a se putea formula ca o disciplină independentă. Frumosul și arta rămân a fi căi și forțe auxiliare pentru scopuri-valorii de altă factură.

Cu alte cuvinte, *atitudinea estetică și sentimentul estetic* nu se emancipează pentru a lua loc *alături*, ci mereu subordonat și

în interpenetrație cu alte atitudini în considerarea obiectului estetic. Nu că un Platon n-ar fi avut simțul frumosului sau n-ar fi încercat sentimentul frumosului, dar în teoretizarea sa nu-l desprinde și nu-i determină specificul, după cum, la rândul ei, arta frumoasă se desprinde greu de *tehné* și chiar când se desprinde și e văzută servind numai delectării estetice, e declarată de îndată ca o posibilă primejdie în raport cu virtuțile etice, politice și religioase care străjuiesc în concepția sa sensurile supreme ale umanului.

3) Extinzându-se în toate domeniile existenței și în toate perspectivele din care Platon abordează această existență, panestetismul de care putem vorbi la acest filosof implică o diluare și, mai mult, o dizolvare a esteticului în valori megieșe sau chiar străine. Dacă totul în filosofia platoniciană participă într-o măsură sau alta la frumos, frumosul, la rândul său, chiar prin acest fapt se impregnează de valori străine. Acest proces s-ar putea să nu fie negativ în el însuși, dar dacă ținem seama că fața lui Platon e întoarsă mai ales spre aceste alte valori, înțelegem de ce estetica sa nu se concentrează, nu se delimitează, nu devine o *știință*.

Rămâne în gândirea sa estetică o problemă deschisă, de mare importanță, asupra căreia planează incertitudinea, și aceea este: în ce măsură elementele declarat constitutive ale frumosului, în structura lui formală, sunt exclusiv estetice. Altfel spus: *ce răspundem la întrebarea dacă unitatea, ordinea, armonia, simetria, măsura etc. sunt determinante numai ale frumosului, dacă sunt deci de ordin exclusiv estetic, sau sunt determinante neutrale care impregnează în egală măsură ontologicul, eticul, gnoseologicul, cosmologicul, politicul, ca și artisticul?* Dacă soluția merge clar în primul sens, e neîndoielnic că panestetismul capătă amploare, consistență și justificare; dacă dimpotrivă, avem motive să acceptăm cealaltă alternativă, atunci esteticul iese și mai rău definit, întrucât e construit cu materiale de utilitate generală și fără specificitate proprie. Această preciziune, de însetat interes teoretic, se lasă așteptată în textul platonician. Și credem că este tocmai situația incertă care a dus la justificata judecată că gândirea sa n-a inclus o estetică împlinită.

În puținele pagini pe care le rezervă problemelor artei și frumosului la Platon, Eduard Zeller a surprins cu profunzime această stare de lucruri din gândirea lui estetică. Nici frumosul, nici arta nu sunt considerate în textele dialogurilor ca obiecte în ele însele decât accidental și mereu în raport cu alte probleme și din perspective eterogene. Nu i-am putea reproșa desigur că n-a tratat în lucrări speciale sfera artei sau a frumosului, așa fiind în general modalitatea proprie de elaborare a dialogurilor, dar Platon ne-a dat prea puține indicații cu privire la ceea ce separă specific, ca proprietăți, arta și frumosul. Și Zeller acuză aici și influența filosofiei platoniciene în sfera estetică, și indistincția în care Platon a lăsat frumosul în raport cu adevărul și binele. „Tocmai pentru că Platon însuși este un artist, dar un artist filosof, el nu poate fi un cunoscător al artei pure; tocmai pentru că concepția lui științifică e în același timp și estetică, el nu poate să distingă cu acuitate rosturile artei de aspirația filosofiei, frumosul de adevăr și bine”³²⁵. Și într-adevăr, lectura textelor te convinge ușor de insuficienta distincție sau mai bine spus de indistincția descurajantă dintre categoriile fundamentale vizate: *frumosul, binele și adevărul*. Specificul lor nu e trasat cu fermitate, hotarele dintre ele sunt flotante. Mai mult încă, elementele lor se întrepătrund, se amestecă, făcând loc unor semnificații de caracter mai general și cu aspect neutral. Frumosul ca Idee e imprecizabil în termeni sensibili, frumosul sensibil e îndeobște asimilat binelui iar elementele sale structurale sunt comune cu ale adevărului și virtuții. E ceea ce Zeller scoate în evidență pregnant și ferm: „Prin urmare e posibil ca și măsura și armonia, puritatea și perfecțiunea să fie înfățișate ca trăsături ale frumosului: aceste trăsături nu-i sunt specifice, ci aceleași care se referă la frumusețea însăși revin și binelui; virtutea este și ea frumusețe și armonie, măsura și puritatea sunt aplicabile și adevărului și științei. Tot ce e bun e frumos, și binele original este de o negrăită frumusețe, însă în felul acesta nu se meditează tocmai la conceptul propriu-zis al frumosului”³²⁶.

În acest sens esteticianul varșovian Ladislas Tatarkiewicz

³²⁵ Ed. Zeller, *op.cit.*, p. 936-937.

³²⁶ *Ibidem*, p. 938.

merge chiar până la o derutantă generalizare: „Conceptul atitudinii *estetice* și al sentimentului estetic nu le era cunoscut [grecilor antici – n.n., D.I.]: ei nu admiteau decât o singură atitudine psihică vizavi de fenomene, care era atitudinea cognitivă”³²⁷. Despre conceptul de frumos, același estetician spunea: „Ideea *frumosului* era funciar diferită de a noastră, întrucât mai largă: grecii o întrebuințau în morală și în matematici în aceeași măsură ca în estetică”³²⁸.

Dar lovitura de grație pe care o primește estetica în concepția platoniciană vine, cum spuneam, mai ales din structura generală a idealismului său, în care conceptul de frumos e angajat ca piesă constitutivă fundamentală. Teoria frumosului rămâne la el în cadrul unei estetici metafizice de factură și arbitrară, și imaginar-idealistă, și mistico-religioasă. Ea nu putea deveni în niciun fel o disciplină autonomă și consistentă de vreme ce rămânea suspendată, în întregul ei, de o ontologie cu desăvârșire falsă, străină de orice raport concludent cu realitatea. Ce știință, cu adevărat știință, s-ar fi putut constitui în cadrele acestei filosofii – și, la urma-urmei, ce știință anume a construit Platon afară de goala „știință a Ideilor”?

Nu avem nici la Aristotel – cu toate progresele gândirii sale în raport cu Platon –, o teorie științifică a frumosului. Deși temeliile cercetărilor sale sunt incomparabil mai solide, el a trecut, pe de o parte, la o cercetare prea morfologică a unui anume gen artistic, fără a evidenția o estetică a genului, iar pe de altă parte, în considerațiile generale despre artă și frumos e mai fragmentar decât Platon, mai puțin dezvoltat și păstrează în mare măsură indistinctiile acuzate la dascălul său. Și la fel, nu e de văzut o clarificare a specificului estetic în raport cu binele și adevărul. Totuși, cum am scos în evidență, Aristotel indică limpede posibilitatea unei analize estetice a artei, dovedește că a sesizat în mai mare măsură decât Platon condițiile estetice ale artei și extractibilitatea unei structuri formale a frumosului din opera concretă.

³²⁷ L. Tatarkiewicz, *Art et poésie ou le dualisme esthétique des anciens*, în *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, Alcan, vol. II, p. 3.

³²⁸ *Ibidem*.

Mai mult decât atât, Aristotel, în opoziție cu Platon care subordona cu totul frumosul sensibil cerințelor etice, educative și politice, vede și susține îndreptățirea unei arte care place printr-un frumos fără scop, sau mai bine spus fără niciun alt scop decât acela de a delecta înnobilând sufletul omenesc și ridicându-l într-o sferă spirituală superioară tribulațiilor mărunte ale vieții. Recunoscând clar această bivalență a artei, inegal dezvoltată în preocupările lui, el atinge și aici o profunzime mult mai mare și un orizont mult mai larg decât dascălul său. El s-a ridicat, fie și printr-o nesusținută intuiție, la sesizarea clară a specificului estetic al frumosului, premergând foarte de departe și doar ca simplu gest tendința pură spre artă.

Ca o justă consecință a creșterii demnității filosofice a artei ar fi urmat, în mod logic, o altă prețuire, de către Aristotel, a frumosului artistic. Ceva în acest sens găsim incontestabil la el, totuși ne aflăm încă departe de ceea ce eram în drept să așteptăm.

Cu privire la structura formală a frumosului, deosebirea dintre cei doi gânditori nu e prea mare: și pentru unul și pentru celălalt frumosul constă din *ordine, măsură și proporție*. Ca existență însă, frumosul pentru Platon este Idee imuabilă, absolută și transcendentă sensibilului, model al oricărei alte frumuseți, fie fizică fie morală. Pentru Aristotel, frumosul este immanent sensibilului, este o realitate concretă, nu o abstracție metafizică.

În paginile anterioare am avut prilejul să subliniem aplicația spiritului analitic aristotelic în poezie, în special în tragedie. Aici își au rădăcinile alte aspecte ale esteticii frumosului la Aristotel. Fără a avea o netă delimitare a perspectivei estetice în considerarea obiectului său de studiu, Aristotel arătând cum trebuie să fie alcătuită o bună tragedie, deci care sunt condițiile realizării ei artistice, aplică *ipso facto* această perspectivă. În planul secund al conștiinței sale cercetătoare zace ideea că aceste condiții sunt condițiile unei opere artistice *frumoase*, deci condiții ale *frumosului artistic* — și de câteva ori ideea se exprimă cum nu se poate mai limpede.

Ca greutate personală în istoria esteticii, Platon și Aristotel sunt evaluați în mod diferit. Schasler îi acordă acestuia din ur-

mă mai multă atenție și prețuire decât lui Platon, fapt care-l în-
tărește pe Ch. Bénard, platonist ardent. Acesta vrea să-l așeze pe
Aristotel cu o treaptă mai jos. La rândul său, într-o lucrare mai
nouă, Denis Huisman face și el din Platon figura centrală a este-
ticii grecești antice³²⁹. Dar aceasta ni se pare o problemă și greu
de soluționat și care, pe de altă parte, nu prezintă un interes de-
osebit în sensul ideilor pe care le dezbatem aici. Cei doi mari
gânditori antici au reale merite în inițierea analizei și încercării
de a defini și a determina atât arta cât și frumosul. Între ei sunt
similarități dar și distincții, iar o evaluare a contribuției fiecăruia
se supune cu greutate cuantificării.

Mai important este să recunoaștem, în urma multiplelor
observații făcute până aici, că o estetică propriu-zisă, adică am-
plu încheagată și științific susținută, nu avem încă. E o concluzie
la care ajunge și R. Bayer, argumentând prin intervenția deru-
tantă a scopului etic: „Speculația greacă, în care toată filosofia
ulterioară e în germene, nu ne-a dat totuși o estetică. Reflexia
anticilor asupra Frumosului se orientează aproape invariabil
spre kalokagathia, ca și cum Binele ar fi fost fără încetare sco-
pul ultim al cercetării”³³⁰. De multă probitate ni s-a părut în
această problemă și gânditorul nostru Tudor Vianu, care aprecia
că, și în cazul când nu se admite ideea unei estetici în antichita-
te, rămâne sigur că problemele ei s-au pus încă de atunci.

Dar nu e vorba numai de o simplă enunțare a unei proble-
matici. Firește, întreaga gândire antică prezintă acest aspect
tulbure și măreț, al unei *geneze* în care clarul se îmbină cu ob-
scurul, în care luminozitățile lasă destule spații care vor aștepta
precizări și delimitări ulterioare. În estetica frumosului și în
teoria artei, filosofia clasică greacă ne-a lăsat și unele soluții
care nu pot să nu intereseze gânditorul contemporan al domeni-
ului. Despre unele am vorbit în această lucrare; ne rămâne doar
să subliniem, în încheiere, câteva.

Dacă gândirea antică n-a știut sau n-a putut să delimiteze
frumosul de etic, nu înseamnă numaidecât că teza *kalokagathie*
e în sine și în întregime repudiabilă. Există un specific al valori-

³²⁹ Denis Huysman, *L'esthétique*, Paris, PUF, 1954, p. 8.

³³⁰ R. Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1933, p. 1.

lor și o fuziune a lor, și numai niște estetiști fără măsură ar putea să pledeze pentru absoluta lor disociere.

Găsim, de asemenea, de apreciat că între frumos și uman prevalează *umanul*; frumosul e subordonat vieții, fie că el e gândit ca o treptată ridicare spre sensuri supreme, fie că e gândit ca unul din mijloacele de a face viața mai plăcută.

Gândit în încarnarea lui artistică, frumosul prinde rosturi umane și cetățenești formative, pe plan educativ și politic. Grecii sunt aceia care au pledat mai întâi – cel puțin în spațiul european – pentru o *semnificație umanistă* a artei. Și oricât nu ne-ar plăcea rigidele și asprele ingerințe ale cetății în treburile artiștilor și chiar amenințările proferate de *Republica* platoniciană la adresa celor individualiști și porniți să nu dea ascultare cerințelor cetății, nu putem să nu vedem aici expresia unui spirit comunitar de care grecii liberi erau mândri și formularea puternică și pilduitoare, deși uneori prea dură, a responsabilității artei în fața cetății, în fața omului, așa cum a fost el văzut în epocă de maximă ascensiune a procesului de geneză a culturii europene.

BIBLIOGRAFIE

- ARISTOTEL, *Poetica*, traducere, introducere, comentariu de D. M. Pippidi, Editura Academiei RPR, București, 1965.
- ARISTOTE, *Poétique et Rhétorique*, trad. Ruelle, Ch.-Émile, Garnier, Paris, 1883.
- ARISTOTEL, *Politica*, traducere Eleonora Bezdechi, Editura Cultura Națională, București, 1924.
- ARISTOTE, *La politique*, trad. Thurot, Garnier, Paris, f.a.
- ARISTOTEL, *Metafizica*, traducere Șt. Bezdechi, Editura Academiei RPR, București, 1965.
- BANU, I., *Heraclit din Efes*, Editura Științifică, București, 1963.
- BAYER, R., *Traité d'esthétique*, Armand Colin, Paris, 1956.
- BAYER, R., *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin, Paris 1961.
- BÉNARD, CH., *Platon. Sa philosophie*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1892.
- BÉNARD, CH., *L'esthétique allemande contemporaine*, Revue philosophique de la France et de l'étranger, vol. II, 1876.
- BOREV, I., *Sistemul categoriilor estetice*, Editura Științifică, București, 1963.
- BOSANQUET, B., *History of Aesthetics*, London, 1892.
- BRÉHIER, É., *Histoire de la philosophie*, tome premier, *L'Antiquité et le Moyen-Âge*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1928.
- BROCHARD, V., *Études de philosophie ancienne et moderne*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1912.
- BURNET, J., *L'aurore de la philosophie grecque*, trad. A. Reymond, Payot, Paris, 1919.
- CAPELLE, W., *Die Vorsokratiker*, Akademie Verlag, Berlin, 1958.
- CIZEK, AL., *Antichitatea despre artele plastice*, Editura Meridiane, București, 1971.
- CROCE, B., *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, trad. D. Trancă, studiu introductiv Nina Façon, Editura Univers, București, 1970.
- CROCE, B., *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, traducerea lucrării de E. Costescu, studiu introductiv N. Tertulian, Editura Științifică, București, 1971.
- CROISET A. et M., *Histoire de la littérature grecque*, vol I-V, Paris, 1887-1899.

- DEMETRIUS, *Tratatul despre stil*, traducere, introducere, comentariu de C. Balmuș, Tip. Alexandru Terek, Iași, 1943.
- DEUSSEN, P., *Allgemeine Geschichte der Philosophie*, zweiter Band, erste Abtheilung, *Die Philosophie der Griechen*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1921.
- DIELS, H., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vierte Auflage, Weidmannsche Buchhaltung, Berlin, 1922.
- DÎNNIK, M. A. și colab., *Istoria filozofiei*, vol. I, Editura Științifică, București, 1958.
- DIOGENES LAERTIOS, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, trad. C. I. Balmuș, studiu introductiv de Aram M. Frenkian, Editura Academiei RPR, București, 1963.
- DUPRÉEL, E., *La légende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles, Les Éditions Robert Sand, 1922.
- DUPRÉEL, E., *Les sophistes*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1948.
- FAGUET, E., *Pour qu'on lise Platon*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1905.
- FLORIAN, M., *Metafizică și artă*, Editura Casa Școalelor, București, 1945.
- FOUILLÉE, A., *La philosophie de Socrate*, 2 vol., Librairie philosophique de Ladrange, Paris, 1869.
- FOUILLÉE, A., *Histoire de la philosophie*, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1882.
- FOUILLÉE, A., *Extraits des grands philosophes*, Librairie Ch. Delagrave, Paris, f.a.
- FRENKIAN, A., *Curs de istoria literaturii grecești. Epoca clasică (sec. al V-lea și al IV-lea î.e.n.)*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1962.
- GOMPERZ, TH., *Les penseurs de la Grèce*, trad. Aug. Reymond, t. III, Lausanne-Paris, 1910.
- HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică*, trad. D. D. Roșca, vol. I-II, Editura Academiei RSR, București, 1966.
- HUISMAN, D., *L'esthétique*, PUF, Paris, 1954.
- JANSSENS, ARM. J., *Les fonctions psychologiques de la musique selon Aristote*, în vol. Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art, t. II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1937.
- JOJA, ATH., *Doctrina universalului la Platon*, în vol. *Studii de logică*, vol. II, Editura Academiei RSR, București, 1966.
- LENIN, V.I., *Caiete filozofice*, ESPLP, București, 1956.
- LÉVÊQUE, CH., *La science du beau. Ses principes, ses applications et son histoire*, t. II, deuxième éditions, Paris, 1872.

- MARX-ENGELS, *Despre artă*, vol. I, Editura Politică, București, 1966.
- MARX-ENGELS, *Scrieri din tinerețe*, Editura Politică, București, 1968.
- OVSEANNIKOV, M. F. și colab., *Principalele etape ale teoriilor estetice* (în vol. *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura Politică, București, 1961).
- PALHORIÈS, F., *L'héritage de la pensée antique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1937.
- PERLS, H., *La beauté platonicienne*, Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art, t. II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1937.
- POSESCU, AL., *Platon. Filosofia dialogurilor*, Editura Științifică, București, 1971.
- PIAT, CL., *Platon*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1906.
- PIPPIDI, D. M., *Formarea ideilor literare în antichitate*, schiță istorică, Editura Casa Școalelor, București, 1944.
- PLATON, *Oeuvres complètes*, trad. Léon Robin, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1953, 1955.
- PLATON, *Oeuvres complètes*, traduction nouvelle avec notices et des notes par E. Chambry, 8 volumes, Librairie Garnier Frères, Paris, 1936-1939.
- PLATON, *Hippias Major*, trad. Șt. Bezdechi, Cartea Românească, Sibiu, 1943.
- PLATON, *Fedru*, trad. Șt. Bezdechi, Editura Ram, Aninoasa-Gorj, 1939.
- PLATON, *Symposion*, trad. Șt. Bezdechi, Editura Fundațiilor Regale, București, 1944.
- PLATON, *Menon. Euthydemus*, trad. Șt. Bezdechi, Tip. Cartea Românească, Cluj-Sibiu, 1943.
- PLATON, *Phédon, ou de l'immortalité de l'âme*, trad. M. Meunier, Payot, Paris, 1922.
- PLATON, *Sofistul*, trad. Șt. Bezdechi, Tip. Cartea Românească, Cluj-Sibiu, 1945.
- PLATON, *Parmenide*, Tip. Cartea Românească, Sibiu, 1941.
- PLATON, *Lysis*. Cu un eseu despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri, de C. Noica, postfață de T. Papadopol, Editura pentru literatura universală, București, 1969.
- RITTER, C., *Die Kerngedanken der platonischen Philosophie*, Verlag von Ernst Reinhardt, München, 1931.
- ROBIN, L., *Les rapports de l'être et de la connaissance d'après Platon*, publié par P. M. Schuhl, PUF, Paris, 1957.

- ROBIN, L., *Platon*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938.
- ROBIN, L., *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, La renaissance du livre, Paris, 1923.
- ROHDE, E., *Psyché. Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, A. Reymond, Payot, Paris, 1928.
- ROSS, W. D., *Aristote*, Payot, Paris, 1930.
- ROȘCA, D. D., *Minune greacă*, în vol. *Linii și figuri*, Editura Țara, Sibiu, 1943.
- ROȘCA, D. D., *Introducere în istoria filosofiei eline*, Tip. Unirea, Brașov, 1931.
- RUGE, A., *Die platonische Aesthetik*, Halle, 1832.
- SCHASLER, M., *Kritische Geschichte der Aesthetik*, erste Abtheilung, Berlin, 1872.
- SCHUHL, P.-M., *Essai sur la formation de la philosophie grecque*, Paris, 1934.
- SCHUHL, P.-M., *L'oeuvre de Platon*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1967.
- SCHUHL, P.-M., *Platon et l'art de son temps*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1935.
- SVOBODA, K., *Le problème de la structure de l'oeuvre d'art dans l'esthétique ancienne*, în vol. *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, t. II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1937.
- TATARKIEWICZ, L., *Art et poésie ou le dualisme esthétique des anciens*, în vol. *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, t. II, Librairie Félix Alcan, Paris, 1937.
- TEODORESCU, R., *Doctrinile estetice din antichitate*, Impr. Independența, București, 1938.
- TEODORESCU, R., *Aristotel ca teoretician estetic*, Tiparul Universitar, București, 1938.
- ***, *Traiatul despre sublim al unui autor necunoscut, cu un studiul introductiv de C. Balmuș*, Tip. „Adevărul”, București, 1935.
- VENTURI, L., *Istoria criticii de artă*, trad. de Constanța Tănăsescu, refață de R. Șorban, Editura Univers, București, 1970.
- VIANU, T., *Estetica antică*, în „*Revista de filosofie*”, nr. 4, 1930.
- VOILQUIN, J., *Les penseurs grecs avant Socrate*, Garnier Flammarion, Paris, 1967.
- VORLÄNDER, K., *Geschichte der Philosophie*, vol. I, Leipzig, 1908.
- WALTER, J., *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig, 1393.

WEBER, A., HUISMAN, D., *Histoire de la philosophie européenne*, t. I, *Philosophie antique et médiévale*, Librairie Fischbacher, Paris, 1964.

WERNER, CH., *La philosophie grecque*, Payot, Paris, 1956.

WINDELBAND, W., HEIMSOETH, H., *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1935.

ZELLER, ED., *Die Philosophie der Griechen*, zweiter Theil, erste Abtheilung, vierte Auflage, Leipzig, 1899.

XENOPHON, *Oeuvres complètes*, traduction nouvelle avec une introduction et des notes par E. Talbot, tome premier, Hachette, Paris, 1859.

XENOFON, *Apologia lui Socrate. Ospățul. Din viața lui Socrate*, trad. Șt. Bezdechi, Ed. Cultura Națională, București, 1925.

CUPRINS

STUDIU INTRODUCATIV	5
DUMITRU ISAC ȘI FILOSOFIA ELINĂ SAU ESTETICUL CA RAȚIUNE DE A FI	5
O. REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT	17
I. FRUMOSUL ÎN GÂNDIREA SOCRATICĂ	43
a) Preliminarii	43
b) Frumosul și binele	47
c) Utilul, criteriu fundamental	53
d) Schița unei ierarhii, frumosul în artă	58
II. FRUMOSUL ÎN FILOSOFIA PLATONICIANĂ	61
1. Problematika frumosului în Hippias Major	61
a) Dezbaterea conceptului	61
b) Conceptul sau Ideea de frumos?	65
2. Dualismul fundamental	83
3. Ascensiunea dialectică a erosului și treptele frumosului	104
4. Frumosul în sfera sensibilului	117
a) Frumusețea cosmică	117
b) Frumosul și binele; <i>kalokagathia</i>	127
5. Frumosul în artă	134
a) Criteriul artistic	134
b) Predominanța altor criterii	141
6. Structura formală a frumosului	154
III. CONCEPȚIA ARISTOTELICĂ DESPRE FRUMOS	164
1. Similarități și distincții în raport cu Platon	164
2. Reabilitarea artei	169
a) Normalitatea creației	169
b) Specificul și valoarea cognitivă a imitației în artă	170
c) Reabilitarea etică a tragediei	174
d) Justificarea plăcerii artistice	175
3. Frumosul: structura, formele și relațiile lui	186
IV. ÎNCHEIERE ȘI CONCLUZII	210
BIBLIOGRAFIE	223

Casa Cărții de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Tehnoredactare computerizată: Olga Ștefan

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Trebuie să-i apreciem pe greci pentru că au tratat frumosul prin stricta prismă a umanului, că l-au subordonat vieții, că i-au văzut și reclamat rosturile umane și cetățenești, educative și politice. Grecii sunt cei dintâi care au pledat pentru o semnificație umanistă a artei, desigur, în sensul limitat în care înțelegeau ei umanismul; tot ei sunt cei care, mult departe de noi, au înțeles funcția socială a artei, au cerut și impus artistului și scriitorului responsabilitatea în fața cetății, pentru rosturile creației lor.

Dumitru Isac



ISBN 978-606-17-338-8

